

frakcija

MAGAZIN ZA SVETLOST UMETNOSTI / PERFORMING ARTS MAGAZINE

No. 24 / 25

SPONTANITET
DUGADAINOST
IMPROVIZACIJA
SPONTANEITY
EVENTALITY
IMPROVISATION

frakcija

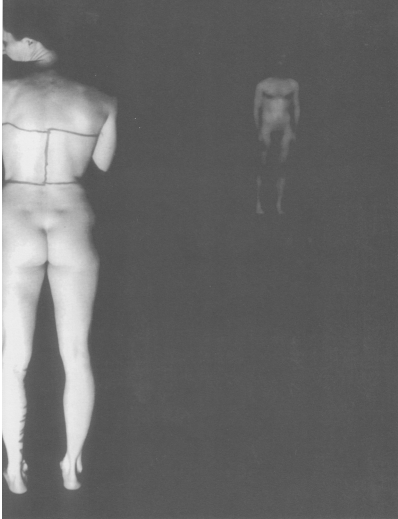
Magazin za izvedbene umjetnosti / Performing Arts Magazine
No. 24/25, jesen / autumn 2002.

Sadržaj / Contents

010. **Neka te tijelo raspleće**
Nekoliko bježaka o otvorenim pojmovima u
sustavim izvedbama
piser: Joachim Gerstmeier
016. **Šapućemo tijelima**
Razgovor s La Ribot
razgovarala: Goran Sergej Pristaš
024. **Da li se može plesati logičko podizanje plesa**
Neka pitanja i odgovori o predstavi Weak Dance Strong
Questions Jonathan Burrows i Jana Ritsema
pisa: Bojana Cvejić
030. **Nešto kao fenomen**
pisa: Mårten Spångberg
038. **Crtanje u nedohvatljivom**
dopisivanje Adriana Heathfielda i Graeme Millera
046. **Presijecite**
piser: Goran Sergej Pristaš
050. **No time for greatness: NEW IS OLD**
Pisa: Susanne Winnacker
054. **Intelektualna improvizacija i improvizacijske zajednice**
piser: Mikhail Epstein
072. **Igra, teorija i sudjelovanje**
Razgovor s kazališnim redateljem Mariom Kovačem,
glumcem Edinom Ljurićem i filmskim redateljem
Zvonimiro Jurčićem
razgovarala: Ivana Ivković
086. **Digitalna rešetka i prostor slobode**
pisa: Luka Bekavac
090. **CBZBLC**
(Chicago - Beč - Zagreb - Beč - London/Chicago)
Projekt zajedničkog dnevnika Goet Island
Karen Christopher
Matthew Goulsh
Lin Hixson
Mark Jeffery
CJ Mitchell
Bryan Saner
108. **Utopija dolazi iz slobode da se bude hibridom**
Ong Keng Sen, theatre director
razgovarala: Agata Juniku
013. **Letting the body dance you around**
Notes on open concepts in
contemporary performance
Written by: Joachim Gerstmeier
019. **Whispering with our bodies**
Interview with La Ribot
Interviewed by: Goran Sergej Pristaš
028. **Can one dance the logical scaffolding of dance?**
Some Q&A on Jonathan Burrows/Jen Ritsema's Weak
Dance Strong Questions
Written by: Bojana Cvejić
035. **Something like a phenomenon**
Written by: Mårten Spångberg
042. **Drawing in Thin Air**
Correspondence between Adrian Heathfield and
Graeme Miller
048. **Intersection**
Written by: Goran Sergej Pristaš
052. **No time for greatness: NEW IS OLD**
Written by: Susanne Winnacker
053. **Intellectual improvisations and improvisational communities**
Written by: Mikhail Epstein
080. **Play, theory and participation**
Interview with Mario Kovač, theatre director, Edvin
Ljurić, performer and Zvonimir Jurčić, film director
Interviewed by Ivana Ivković
114. **Utopia comes from the freedom to be a hybrid**
Ong Keng Sen, theatre director
Interviewed by: Agata Juniku



Jérôme Bel Jérôme Bel





Neka te tijelo raspleše

Nekoliko bilježaka o otvorenim pojmovima u suvremenim izvedbama ples: Joachim Gerstmeier



Istraživanje uvjeta i mogućnosti improvizacije i spontaniteta može proizvesti brojne odgovore, a da bi problem bio još veći, većina tih odgovora vjerojatno je prihvatljiva. Stoga mi se čini interesnijim pronaći implikacije tih pojmova danas te što činimo kad improviziramo, kad smo spontani. Kako se ono nazbježeno pojavljuje u planiranju umjetnosti, i što to čini estetskom iskustvu. Iako se time prvenstveno referiram na suvremeni ples i performans.

Je li nam potreban nešto ili nešto protiv koga ili čega bismo se bunili? Iako improvizacija i spontanitet zapravo nisu jasno definirani, aura neke ideologije slobode i oslobođenja još se uvijek ljepi na njih. Ono što je, barem kad je ples u pitanju, kao politički pristup tijekom šezdesetih dovelo do dalekosežne promjene perspektive (prihvatanje rada kao procesa, razvijanje novih metoda koje idu za kvalitetom i otkrivanjem pokreta, opće prihvaćanje odgovornosti i donošenje odluka) sad se pojavljuje u drugačijem okruženju. Svestvo se više ne vidi kao stabilni identitet. Politički pristupi manje su vidljivi. Kizmo među strategijama i mogućnostima, skačući iz jedne inačice sebe u drugu.

Spontanitet i improvizacija su poput virusa koji je u šezdesetima napao imun sustav etabliranih i institucionaliziranih (pokret, kompanije itd.). Danas živimo sa svijelšu o stvarima koje su u stalnom stanju kretanja. Međutim, ako se sve konstantno preispoređuje, kako je onda moguće pitati se o bilo kakvom redu? Ima li alternative? Ako nas tražanje za alternativama neizbježno vraća vlastitim obrascima, što je Steve Paxton objasnio "principom konja", improvizacija ponovno otvara problem mijerjanja sebe ili, preciznije: kako je moguće ne ostati zaglavljen u istom odnosu prema sebi?

Improvizacija i spontanitet održavaju se na nadi da odluke donesene u određenim situacijama i tijekom njih mogu odvesti u nepoznata područja. No danas se to manje odnosi na stvaranje nečeg novog, a više na stvaranje otvorenih prostora, prostora nedefiniranosti i latovremenosti koji dopuštaju činjenje *hic et nunc* te iz situacije. Čak iako se improvizacija i spontanitet u međuvremenu često kreću razdvojenim putevima, danas ih najbolje nazivamo u takvim otvorenim konopcijama.

Od često opisanog "performativnog obrata" spontanitet se, djelujući iz situacije bez unaprijed istovnog pojma, promijenio od fenomena reprezentacije u totalni kazališni događaj. Sad je oslobođeno ono što je prije bilo usadeno u umjetnički dizajn, primjerice u eksperimentalnoj postav: riskantni čin koji daje prostora performativnosti onog što se događa - i koji može podbaciti. Situacije sudionika, a pogotovo gledatelja, njihovo ponašanje i njihove odluke sad se pre-mještaju u središte estetskog iskustva.

Stoga kazalnice dolazi u pitanje i ono, prema Hans-Thies Lehmannu, postaje bitno kao "djelatnost stvaranja i činjenja, ne kao proizvod, kao učinkovita sila, ne kao djelo". Djelatni znači pokrenuti odnose. Odnose konceptualne prirode, oblike ljudskog, točaka gledišta i perspektiva.

Postajanje

"Ništa nije bolnije, strašnije od mišljenja koje izmiče samom sebi, misli u nastajanju koje, jedva ekicirane u svojim začetcima, već odlaze, već se tope u zaboravu ili se prevrću s drugim mralima, a koje mi ne možemo bolje kontrolirati... Neprekidno gubimo vlastite misli, i zato se tako obajnički ljepimo na utvrđena mišljenja." (Deleuze: "What is Philosophy?")

U svom radu koreograf William Forsythe (Baker Frankfurt) skulptura mišljenja koje izmiče samom sebi. "Improvizacijskim tehnologijama" on je tijekom nekoliko godina razvio kompleksan, otvoren sustav koji generira i perpetuira pokret kroz stalne odluke vezane za materijal. Nije tu riječ o svojem oblikovanju tijela, već o razvijanju tijela koje reagira iz vlastite dinamičke raznolikosti. "Improvizacijske tehnologije" su "oruđa za analitičko plesno oko", analitički pogled na pokret ili, kako sam Forsythe kaže, "jedan način mentalnog bijeljavanja onoga što ti se događalo za vrijeme improvizacije". To je način mišljenja pokreta koji otkriva gustoću mogućnosti primjerenih odnosa i koordinacija pokreta. Tako možete u blo kojem trenutku percipirati mogućnosti određene tjelesne konfiguracije - po mogućnosti i na složenijoj razini, intuitivno. "I tad bih vam predložio da isprobate rezultate onoga što ne poznajete, krenete od njih, baz ideje o tome kako će sve ispasti. To bi za mene bio zaista uspješan ples jer tada bi tijelo preuzelo vodstvo i plesalo onđe gdje više nisam imao ideje. To vidim kao idealiziranu formu plesanja: jednostavno ne znati i dozvoliti tijelu da te napleše." (Forsythe)

To je pokušaj odlaska s onu stranu onoga što može biti koordinirano i time pokušaj napuštanja vlastite metode. Maksimalnom složenosti postuže se rezultati koji ne mogu biti reproducirani zbog svoje višestrukosti u trenutku. "Svima improvizacije", Forsythe kaže, "jest poraziti koreografiju, vratiti se onome što ples primarno jest." Ples nije fiksnim jedinicama stabilnom ili statičnom unutarnjom strukturom. Ples ne postoji onako kako postoje stvari. Ples je čisti događaj, proizvodnja nečeg visoko nestabilnog što se ne može zadržati. Forsythe često napominje da pokret ne možete uzeti ničikuda. On postoji kao ideja. Različar, na primjer, jednostavno mora biti uvjeren da doista postoji rezultat koji trenetki smatra vjerojatan. Međutim, može ga dokazati jedino tako da i sam postane dijelom događaja.

Ples, i tijelo općenito, postoji jedino u formi vremena zbog čega se mijenja, a to je ono što

ga čini tako silno složenim. Spinoza je tijelo shvaćao kao dinamički odnos čije su unutarnje struktura i vanjske granice podložne promjeni. "Ia postavlja neprestanog tijela unutarnje dinamike tijela dopušta Spinozi bogato razumijevanje interakcija među tijelima. Kad se sretnu dva tijela, riječ je o susretu između dva dinamička odnosa: ili su indiferentna jedno prema drugom, ili su odgovarajuća i zajedno komponiraju novi odnos, novo tijelo, ili su možda neodgovarajuća pa jedno tijelo dekomponira odnos onog drugog, uništavajući ga.

"Improvizacijske tehnologije" ne postavljaju pravila, već svake sekunde nude plesničku za beskonačne mogućnosti odnosa, a povezane su s otkrivanjem, rizikom i sumnjom. Zanimljivo je kako nešto može biti pokrenuto, kada i zašto se strukture smiruju i ukružuju i kako one opet mogu biti pokrenute. Pojam beskonačnosti uzrokuje uvijek novo iskustvo i osjećanje vlastitog tijela. To vodi otvorenom procesu izvedbe koji "neprestano proizvodi nove mogućnosti što ne zahtijevaju odvajanje, koje imaju vlastitu vrijednost i vlasti učinak u tome što ostaju mogućnosti." (Mihal E. Epstein)

Štiti ili prekidaži raspon mogućnosti zahtijeva otvaranje prema radikalno stranom. Tijelo, kaže Bernhard Waldenfels, pokazuje sebe u preletanosti i odvojenosti od vlastitog tijela koje ne može biti objektivizirano te kao objektivizirano, opipljiva tjelesnost. U toj razlici koje nam onemogućavaju da se promotrimo u potpunosti, stalno srećemo sebe i izmičemo samima sebi. Riječ je o pojmu asimetričnog preletanja jednog u drugom u kojem se jedan širi prema drugom. Nepodudarnost mene sa sobom i s drugima ne dopušta da ja i drugi oblikujemo djeloje i postanemo članovi sveobuhvatne cjeline. I zato se proces iskustva pokazuje beskrajinim. Prema Waldenfelsu srećemo stranca u sebi kroz "tjelesnu autokorencijalnost" koja se otkriva kao povlačenje od vlastitog sebe. Tjelesnost znači da "ja sam ja samo kao drugi". Sebe mogu obuhvatiti samo izmičući sebi - pojam spontaniteta?

"Što manje kontrolirani i prepućeni se nekoj stvari prozirnosti u tijelu, osjećaju nestajanje, to čaš više moći shvatiti diferencijalne oblike, diferencijalnu dinamiku. (...) Pokušavaju lišiti svoje tijelo pokreta, za razliku od mišljenja da proizvodi pokret (...) - bilo bi to kao ostavljanje vlastitog tijela u prostoru. Raspasanje, dozvoliti sebi da ispari. A pokret je čimbenik činjenice da upravo isparisati." (Forsythe)

Just do it

Spontanitet ima veze s vrijednošću činjenja i vidjenja stvari koje ne traju, prijelazi i nastajanja, prezenta. A ima neke veze i s teškoćom između onoga što znaš i toga kako doživljavati vrijeme. Izvedba je mjesto upriličavanja sa sadašnjosti, a istovremeno i prelaženje beskonačno virtualnog. Nepovratnost doživljavanja vremena, kojoj se

Forsythe preputa u brzim, sličnim procesima kretanja i vremeniskim prekidanjima, francuski koreograf, Jerome Bel, postiče koncentracijom na mir i ništa: "Mene ustrnu zanima samo to ništa", kaže Jerome Bel. "Ništa je jedina stvar koju se ne da predstaviti u teatru. Ja bih želio na scenu postaviti točno tu nepokaznu stvar, to ništa, i naravno smrt, koja je direktno povezana s njom. Međutim, čim pomislim na smrt, osjećam se vrlo živim. Ta skrutna svijest o kraju puni me životom."

Vitalitet i smrt mogu biti shvaćeni kao međuvrsta jedino prisutnošću jednog u drugom. Shvaćajući nešto konačno, umjetnost vrata neposrednu mod beskonačnom. Jerome Bel odbija improvizaciju. Njegove su predstave unaprijed "isplisane" i precizno definirane. Glumci ne čine ništa drugo osim onog što čine. Pa ipak Bel svojim predstavama razvija precizni konstrukt koji ima svoj učinak: mobilizira inherentnu sposobnost gledatelja da reagiraju i da iskuse. Često je vrlo teško predviđati kako će publika reagirati. Reduciranje na ništa osim činjenja ne dopušta obnavljanje ili rekonstrukciju nečega, već kreira prostor za neposrednost dijeljenja iskustva. "The show must go on", njegova posljednja predstava je eksperiment koji stavlja u žarište procese između publike i scene. Ona se bavi kazalištem i onim što se od njega očekuje, ali također i sadržajima kojima se bavimo u životu. Konstrukt uzrokuje ponovni protok običanih spoznaja. Nastale veze, a posebno one stvarane od gledatelja, spontane su i ne mogu biti proračunate. Ovdje i sadre reference se pojavljuju u svojoj svojoj složenosti i razlikovitosti. Performativnost se pretvara u aspekt spontaniteta: ono što se povisio sleglo, transformira se tako da bude podređeno trenutnim. Djelovanje i uspostavljanje reda, pite Gerald Sigmund, prepleteni su tako da plesu onemogućuju inscenaciju oslobađanja i dopuštaju mu jedino tkočanje, izmještanje i procjepce kroz dekonstrukciju tjelesnih slika. Belovo se tijelo anjela između svih medija pospremljenih i u beskrajinim kombinacijama svojih slika. Tijelo može biti sve. Deluze voli citirati Spinozu: "Dosađ ga niko nije utvrdio što tijelo može", to ne znamo i zato moramo eksperimentirati.

Pitanje što tijelo može, pitanje moći, vezano je za izvedbenu dimenziju tijela. Belovi konstruktivistički stanje bica koje označava prijelaz od moći djelovanja (spontanitet) prema moći da budemo aficirani (što odgovara mod postojanja). Bivanje jest spontanitet, čisto djelovanje. S druge strane on je i osjećajnost, pogon mu daje na samu djelovanje, već i strasti uma i tijela. Kako Spinoza postavlja, upravo je bogata sinteza spontaniteta i afektivnosti ta koja je toliko važna, kritična proizvodnja i akcije. Mi više jednostavno ne vidimo tijela u pokretu i odmoru, već tijela s namjerom, tijela prožeta željom. Kako se krećemo od želje prema radosti, od strasti prema djelovanju, otkrivamo put ponašanja naše moći.

Belova strategija je pražnjenje umjesto objašnjavanja: "Ne oslanjati se na umjetnost, je nisam već sposob. Stvari morate činiti sami." Njegov minimalizam ima maksimalni učinak: on gledateljima daje moć da neagiraju spontano i time samu predstavu pretvara u nezavistan događaj.

Say it now

Teatar spontaniteta je teatar kao čista izvedba, kao čisti događaj mnoštva glasova i zbog toga također teatar proturječi, izmještanje, otkriva, rizika i sumnji. Rad nizozemskog kazališnog autora Jana Ritsema održava se na surinjskim, pitajskim i eksperimentima sa značenjem bivanja u trenutku, bivanje nezaljubljenom, bivanje prisutnom kad nešto dolazi u postojanje. On poziva gledaoce da se upleću, da se "kreću" kazalištem kao "kroakom kojim mogu puhati", i, poput njega, postavljaju pitanja, traže. Tažna je dana onima što se nekontrolirano pojavljuje u trenutku, onom što je li zabavljeno ili zanemareno, trenutku nesigurnosti i neobitnosti. Svaka misao dobiva svoju skeptičnu suprotnost i stvara podvojenost koja angažira u razdita iskustva percepcije vlastitog potencijala ovdje i sada. Teatar Jana Ritsema živi od znanjaže za sve stvari koje se mogu komunicirati, od njihovog smisla i smisla i koegzistencije. Godarstvo "ave i ništa drugo" je njegov program.

U teatru Jana Ritsema nema tikova. Činjenje nečega istovremeno demonstrira i kako to čini. "Teatar potpisuje dok ga se stvara." Ovdje spontanitet znači ne upotrebu prethodno proizvedenog, već izlaganje sebe događaju, nenascrban, nini. Trenutak odgovornosti li odluke je trenutak ne-znanja, trenutak s onu stranu programa.

"Biti kreativan je uvijek nešto različito od komuniciranja. Možda da najvažnije bi kreativni prizme međuprotore ne-komunikacije, uzemirujuće prekide, ne bi li se izbjegla kontrola." (Gilles Deleuze "Negotiations")

To je promišljanje teatra spontaniteta: potraga za rakarnim, govlo naučajnim događajima. On stvara ambivalentno stanje bivanja. Podže zanimanje za percepciju "svijeta u kojem živimo" (Merleau-Ponty), vlastiti svijet svijeti. Kreće se oko grana koje dijele mišljenje, znanjarenje, percipiranje i komuniciranje. Dovoljava iskustvo razlike nečije vlastite svijesti izvan svake komunikacije. Prekidima teatar spontaniteta čini vidljivim on čemu nema mjesta u ekonomiji. Zbogom, kaže Dirk Baeker, zakiva razliku između komunikacije i svijesti, dok je umjetnost pretvara u događaj.

Prijevod: Nikola Prizad



Letting the body dance you around

Notes on open concepts in contemporary performance
Written by: Joachim Gerstmeier

Inquiring into conditions and possibilities of improvisation and spontaneity might produce countless answers - moreover, to make the issue even more difficult, most of these answers are probably acceptable. Therefore, it seems to be more interesting to find out what kind of implications there are today, and what it is you are doing, when you improvise, when you are being spontaneous. How the incalculable appears in the calculation of art. And what this does to the aesthetic experience. In this I primarily refer to contemporary dance and performance.

Do we need someone or something to rebel against? Though improvisation and spontaneity are not really clearly defined themselves, the aura of an ideology of freedom and liberation still clings to them. What, as a political approach during the sixties led, as far as dance was concerned, to a far-reaching change of perspective (i.e. understanding the work as process, developing new methods for the quality and discovery of movement, everybody accepting responsibility and making decisions, now takes place in a different environment. The self is no longer seen as a stable identity. Political approaches are less visible. We are slipping between strategies and possibilities, jumping between versions of ourselves.

Spontaneity and improvisation are like a virus, which in the sixties attacked the immune system of the established and the institutionalized (of movements, companies etc.). Today, however, we are highly conscious that things are in a constant state of flux. But if everything constantly re-arranges itself, how is it then possible to question any order? Are there any alternatives? If searching for alternatives unavoidably leads us back to our own patterns, as

Steve Paxton explained, referring to the "horse principle", improvisation once again raises the problem of how to change yourself. Or, to be more precise: how is it possible not to remain stuck in the same relationship towards yourself?

Improvisation and spontaneity live off the hope that decisions made in and out of certain situations could lead into unknown areas. But today this is less about creating something new and more about creating open spaces, spaces of indeterminacy and simultaneousness, which allow acting in the *hic et nunc* and out of a given situation. Even if improvisation and spontaneity often go their separate ways, today they are most likely to be found within such open concepts.

Since the oft-described "performative turn", spontaneity, i.e. acting without pre-conceived notions, out of a given situation, has changed from a phenomenon of representation into a total theatrical event. That, which previously was embedded in the artistic design now - as in an experimental setting - is released: a risky act, which gives room to the performativity of what is happening - and which can fail. The situation of the participants, particularly the spectators, their behavior and their decisions are now moving towards the center of the aesthetic experience.

Thus, a kind of theater comes into focus which, according to Hans-Thies Lehmann is becoming relevant as "an activity of creating and doing, not as a product, as effective force, not as a work". To act means to set relationships into motion. Relationships of a conceptual nature, forms of the human, or points of view, or perspectives.

Becoming

"Nothing is more painful, frightening, than a thinking slipping away from itself, fleeing thoughts, which, hardly sketched in their beginnings, are already gone, already touched by oblivion or jumbled into others, which we can control no better ... We lose our thoughts permanently. Therefore, we cling so desperately to solidified opinions." (Deleuze: "What is Philosophy?")

In his work, the choreographer William Forsythe (Ballet Frankfurt) attempts thinking slipping away from itself. With "Improvisation Technologies" he has for several years been developing a complex, open system, which generates and perpetuates movement through permanent decisions with respect to the material. This is not about shaping the body consciously, but about developing a body reacting from its dynamic diversity. "Improvisation Technologies" is a "tool for the analytical dance eye", an analytic view of movement, or, as Forsythe puts it, "one way of taking mental note of what just happened to you while improvising". It is a way of thinking about

movement, which opens up a density of possibilities of perceivable relationships and coordinations of movement. Thus, you can at any time perceive the possibilities of a certain bodily configuration - eventually, and on a more complex level, intuitively. "And then I would suggest you try the results of that which you don't know, move on from there, with no idea how it's going to turn out. For me, that would be a truly successful dance, because then the body would take over and dance at that point where you had no more idea. I see that as an idealized form of dancing: just not knowing and letting the body dance you around." (Forsythe)

This is an attempt to go beyond the limits of what can be coordinated, an attempt trying to let go of its own method. Through a maximum amount of complexity, results are achieved which due to their timely diversity cannot be reproduced. "The purpose of improvisation", as Forsythe says, "is to defeat choreography, to get back to what is primarily dancing." Dance is not a fixed unit with a stable or static internal structure. Dance does not exist in the way things exist. Dance is a mere event, the production of something highly unstable that cannot be retained. Forsythe has often noted that you cannot take movement anywhere. It exists as an idea. A physicist, for example, simply has to believe that the result which he theoretically considers to be probable indeed exists. But he can only prove it by becoming part of the event.

Dance, and the body in general, exists only in the temporal form, and therefore it changes and that is what makes it so enormously complex. Spinoza understood the body itself as a dynamic relationship, whose internal structure and external limits are subject to change. This proposition of the continual flux of internal dynamics of bodies allows Spinoza a rich understanding of the interaction among bodies. When two bodies meet there is a meeting between two dynamic relationships: either they are indifferent to each other; or they are compatible and together compose a new relationship, a new body; or rather they are incompatible and one body decomposes the relationship of the other, destroying it.

"Improvisation Technologies" does not set up any rules but offers a perspective on the infinite possibilities of the body, which are offered every second, linked with discovery, risk and doubt. It is of interest how something can be set into motion, when and why structures settle and solidify and how these can be set into motion again. The concept of the infinite clauses one to experience and feel the body as constantly new. This leads to an open process of performance, which is "incessantly producing ever new possibilities, which do not demand realization, which have their own value and their own effect by remaining possibilities." (Michael E. Epstein).

To extend or to break up the scope of the possibilities requires an opening up towards the radically strange. The body, says Bernhard Waldenfels, shows itself at the same time as interwovenness and separateness of one's own body that cannot be objectified, and an objectified, tangible corporeality. In this difference, which prevents you from observing yourself completely, you constantly encounter yourself and slip away from yourself. It is the concept of interweaving as an asymmetrical one in another, in which one extends to the other. The non-coincidence of myself with myself and with others does not allow that I and the others become members of an encompassing new whole. Thus the process of experience turns out to be unending. According to Waldenfels, you meet the stranger in yourself through the "corporeal self-referentiality", which reveals itself as a withdrawal of one's own self. Corporeality means that "only as another I am myself." I only grasp myself by slipping away from myself - a concept of spontaneity?

"The more you let go of the control, and give it over to a kind of transparency in the body, a feeling of disappearance, the more you will be able to grasp differentiated forms, and differentiated dynamics. (...) You try to divest your body of movement, as opposed to thinking that you are producing movement (...) - it would be like leaving your body in space. Dissolution, letting yourself evaporate. Movement is a factor of the fact that you are actually evaporating." (Forsythe)

Just do it

Spontaneity has to do with the value of making and seeing things that do not last, of the transitory and the ephemeral, of the present. And it has something to do with the trouble between what you know and how you experience time. Performance is a place of the entanglement with the present and at the same time the crossing of the infinitely virtual.

The intrievability of the experience of time, which Forsythe allows to experience through fast, complex processes of movements and overlaps of time, the French choreographer Jérôme Bel achieves through a concentration on stillness and nothingness: "I am actually only interested in nothingness," says Jérôme Bel. "Nothingness is the only thing one cannot represent in the theater. So I would like to stage precisely this unrepresentable thing, nothingness, and of course death, which is directly linked to it. But as soon as I think of death, I feel very much alive. This acute awareness of the end fills me with life."

Vitality and death are only understood as the interplay of the presence of the one in the other. By creating something finite, art returns the immediate power of the infinite. Jérôme Bel rejects improvisation. His pieces

are "written" in advance and precisely defined. The actors do nothing but what they are doing. And yet, with his pieces Bel develops a precise construct, which has an impact: it mobilizes the inherent ability of the spectators to react and to experience. It is often hard to predict how the public will react. The reduction to nothing but doing does not allow retracing or reconstructing something, but it creates space for the immediacy of a shared experience. His most recent piece "The show must go on" is an experiment which moves the process between the stage and the audience into focus. It deals with theater and the expectations of theater, but also with the contents, with which you deal in your life. The construct causes discarded memories to flow again. The connections made, particularly by the spectators, are spontaneous and cannot be calculated. In the here and now references appear in all their complexity and diversity. Performativity turns into an aspect of spontaneity: that which settled itself historically is transformed by being superimposed by that which is in the moment. Acting and ordering, as Gerald Segmund writes, are interwoven in a way that prevents dance from staging liberations, allowing only sedimentations, displacements and fissures during the deconstruction of body-images. Bel's body locates itself between all the media stored and infinitely combinable images. The body can be everything. Deleuze loves to quote Spinoza: "No one has yet determined what the body can do" - we do not know, and hence we must experiment.

The question what a body can do, the question of power, is related to the performative dimension of the body. Bel's constructs create a state of being, which makes the transition from the power to act (spontaneity) to the power to be affected (which corresponds to the power to exist). Being is spontaneity; it is pure activity. On the other hand, however, it is a sensibility: it is driven not only by the actions but also the passions of the mind and the body. According to Spinoza, it is this rich synthesis of spontaneity and affectivity which is so important, the intersection of production and affection. We no longer see simply bodies in motion and rest, but rather we find bodies with intention, infused with desire. As we move from sadness to joy, from passions to actions, we are discovering the path of the increase of our power.

Bel's strategy is emptying instead of lecturing: "Do not rely on art, I am not your savior, you have to do things for yourself." His minimalism has a maximum impact: he gives the spectators the power to act spontaneously thus turning the performance itself to an incalculable event.

Say it now

A theater of spontaneity is theater as pure performance, as pure event of a multitude of voices, and thus also discrepancy, displacement,

discovery, risk and doubt. The work of the Dutch theater artist Jan Ritsema lives off doubts and questions and experiments with the meaning of being in the moment, being unprotected, being present when something is coming into existence. He invites the spectators to interfere, "to move" in the theater "as in a landscape, in which one can travel", and, like him, to ask questions, to search. Weight is given to that, which uncontrollably appears in the moment, which has been forgotten or ignored, to the moment of insecurity or strangeness. Every thought receives its skeptic counterpoint and creates an ambiguity that engages into different experiences of perceiving one's own potentiality here and now. Ritsema's theatre lives off the curiosity of all things, which can communicate themselves, from their simultaneity and coexistence. Godard's "everything and nothing else" is his program.

There are no ticks in Ritsema's theater. Doing something at the same time demonstrates how to do it. "Theater fails while making." Here, spontaneity means to use nothing pre-fabricated, but to expose oneself to the event, unnamed, vulnerable. The moment of responsibility or decision is a moment of non-knowledge, a moment beyond the program.

"Being creative has always been something different than communicating. Perhaps, the most important will be to create empty interstices of non-communication, disturbing interruptions, to avoid control." (Gilles Deleuze "Negotiations")

This is the calculation of a theater of spontaneity: it is looking for the risky, the almost failed, the event, it creates an ambivalent state of being, it raises interest in the perception of the "world in which we are living" (Marcelo Pombo), the very own world of the consciousness. It moves around the border between thinking/imagining/perceiving and communicating. It allows experiencing the difference of one's own consciousness with respect to every communication. Through interruptions the theater of spontaneity makes visible what has no place in the economy. Entertainment, as Dirk Baecker puts it, covers up the difference between communication and consciousness, while art turns it into an event.







Šapućemo tijelima

Razgovor s La Ribot

Razgovarao: Goran Sergej Pristaš



F: Možete li opisati razvojni proces za predstavu poput "Mas Distinguidas": u kojem arbitram momentu odlučujete "to se sad može pokazati", "moglo bi biti završeno" ili "završeno"?

Zbog fragmentiranosti "Mas Distinguidas" svaki dio ima vrlo, vrlo različit proces. Ponekad tražim nešto zaista specifično, kao npr. kako koristiti tijelo u komadu "Manual de uso". Na tom sam komadu radila s raznovrsnim knjižicama s uputama za upotrebu, od kamere do cijepljenja za imun, stvarala korištenje tih uputa, ali nisam bila sigurna kako će to djelovati kada budem koristila tijelo. Dugo sam sama smišljala upute za tijelo - kako plesati, jesti... Na kraju sam upotrijebila upute tijelu da umre, da se iskorijeni. To mi se više sviđalo.

Komad s plutom potpuno je drugačiji. Pokazivala sam rad-u-nastajanju nekim prijateljima i držala pile za probu drugih ideja, a kad sam trebala objasniti što ću sljedeće napraviti, rekla sam: "Ovdje ne znam što da radim" i bacila pile onako kako to radim i u komadu. Komad je bio gotov. U "No. 28" željela sam naortati glazbu na vlastito tijelo. Voljela sam taj pesadobio od Carlosa Santosa i definitivno ga htjela upotrijebiti. Nadi olovke bilo je već teže.

S "Misunderstanding" bilo je isto. Željela sam napraviti koreografiju samo naznačujući konike, kako to radi plesači baleta. Pojavljuju se dva tijela, prvo koje naznačava i kreće se spontano te drugo koje plesu u mašti. U oba slučaja, kada ideja postane jasnija, proces je: isprobaj, fiksiraj, isprobaj, fiksiraj. Kasnije sam shvatila da se ta dva tijela mogu raditi u gotovo svim komadima. To je vrlo jasno i u komadu "Manual de uso", i u "Nardis", "Nardisa" je npr. bila samo jedna vizija, jedna sekunda. Kasnije sam radila na tome kako je pokazati, ali sama ideja je bila brza.

"Numerando" mi je uzela više vremena, uglavnom zbog toga što sam glazbu animala kod kuće s prijateljima. Jedan prijatelj sa strojem za rublje, mikrovlnom pećnicom i telefonom, drugi s usisavačem, alarmom, metronomom i fenom, treći s aparatom za kavu, pjesmom i... na sjedam se više. Zapravo sam željela imati živi zvuk na sceni, ali nije funkcioniralo pa sam pojedinačno animirala strojeve i otisla prijatelju u tonski studio.

F: Koja je važnost spontanosti u vašem radu?

Pogledala sam u rječnik i našla da spontaneo znači: 1 - vlastitim impulsom, 2 - bez poklapanja padnje i bez brige za ljudsko činjenje, 3 - osoba koja uskače u koridu. Sviđa mi se treća definicija. Vjerujem da "spontaneo", osoba koja uskače u koridu, godinama razmišlja prije no što to učini, tako on može planirati svaki pojedini pokret, realnost da ga zasigurno bitno iznenadi. Bik, arena, ljudi... zato, teoretski, volim koridu. Ona ima možda najsvetliji plan izvedbe, a istovremeno najspontani.

Svotancant as u odrednoj mjeri pojavljuje u svojoj izvedbi. Sve ovisi o tome koliko cijenite sadostranost, koliko ste u stanju raditi sa sadostranosti. U mojem je radu gotovo sve mišljeno, mjereno i odlučeno, pa i ipak ponekad reagiram na ono što se događa. Kad se nalazim pred vama, pokazujem vam svoje misli, ideje, svoj način gledanja na stvari. Ja ne predstavim jer ne postoji ništa za predstaviti. Ono što vidite ono je što jest, a ono što jest ono je što sam mislio.

Volim misli u vremenu koje prolazi... brzo, polako. Jako mi je važno razumjeti i koristiti tu ideju tijekom procesa. Postoji jaz između spontanosti i vještosti, uvijek se trudim raditi unutar tog procjepa. Osjećam tu prolaznost vremena bolje nego je mogu opisati. Volim taj osjećaj unutarnje tlaštine. Jedna se stvar pojavi brzo, druga treba puno vremena.

F: Kad izvodite (i kažete da je ono što izvodite prilično fiksno) mora postojati neka vrsta osobnog iskustva s publikom. Koja je važnost takvih iskustava? Čini li vam se ponekad da vi više gledate publiku nego ona vas (vas kao osobnost) - ili, metaforično, ima li vaša izvedba oči?

Ja vrlo dobro mogu vidjeti publiku, njihove reakcije i njihove oči. U svim predstavama vidim svoju publiku. U "Mas Distinguidas" kao da razgovaram s njima. Tipičan "razgovor" teži je u početku jer se ne poznajemo, ali je vrlo lagan na kraju. Imam osjećaj da postanemo prijatelji, smijemo se zajedno, mislimo zajedno, bavimo se zajedno. Naravno, kad smo dobro napodobili. Ponekad im se ne vidim ili se oni ne vide meni, a onda jednostavno idem dalje. Uglavnom je riječ o ovom: sretnete nekog tko vam nešto govori, treba vam vremena da otkrijete svđa li vam se to, odgovara li vam i slično, a ukoliko se dopadnete jedno drugom, onda stvari idu brzo, lijepo i glatko.

Metaforično govorim, da, moje izvedbe imaju oči. Ne mogu više ništa ni zamisliti, a da to ne uključuje razmjenu pogleda. Nema mi to smisla. Dvanaest, trinaest godina radim s očima. Mislim da nikad nisam napravila predstavu bez takvog kontakta s publikom. U posljednjoj seriji istaknutih komada, "Still distinguished", situacija je bila drugačija jer je publika sa mnom u istom prostoru, pa nam se pogledi stalno sreću, a čak bih mogla reći i da razgovaramo tjelesnim pokretima - brzim, sporim, reakcijama itd. Odnos je jedan prema jedan. Vidim pojedince, ne publiku. U "Still distinguished" više šapućemo tjelesna nego što pričamo očima. Sve je vrlo individualno, više unutarnje, više osobno.

F: Vi prodajete "istaknute komade" istaknutim posjednicima. Kako vidite ideju nečijeg vlasništva nad vašim komadima koji se izvede uživo?

Istaknuti posjednici su pojedinci istaknutog komada. Oni nisu njegovi vlasnici jer koncept vlasništva ne postoji u samom projektu. Oni znaju gdje će se njihov komad izvesti, prikazati zato što ih je obavijestio i ukoliko ga žele

pogledati, ulazica im je osigurana. Trenutak proizvodnje, pokazivanja istaknutog komada, uživo ili kako drugačije, jest stvaran. Umjesto ostataka ili dokumenta nečega što se dogodilo, cijenim "prolazni" trenutak i prodaju ga kao umjetničko djelo. Ja sam definirala što istaknuti komad jest, a to je ono što istaknuti posjednik i dobiva.

F: Neki posjednici vaših komada poznati su umjetnici poput Jeroma Bela, Franka B. itd. Također, postoji krug umjetnika koje se danas predstavlja u istom kontekstu, mislim na Gillesa Jobina, Xaviera Le Roya, Thomasa Lehmena i vas, što vam je zajedničko s tim umjetnicima?

Mi pripadamo istoj generaciji. Poznajemo, više li manje, radove jedni drugih, u nekim se slučajevima jako vidimo jedni drugima, u drugima se uopće ne vidimo. Neki sam od njih pozvala da sudjeluju u "Desilaciones", dvotjednom programu održanom u Madridu kojeg sam pripremala s Blencom Celvo i Joseom A. Sanchezom između 1997. i 2001. Mi imamo vrlo različite ciljeve, ukusa, ideje i načine pristupa vlastitom radu, ali za neke se stvari može reći da se pojavljuju kod svih nas: rad na pokazivanju umjesto na predstavljanju, stina, fokusiranost na tijelo, tijelo umjetnika ili gola tijela, ogoljene scene, ogoljene situacije, mir ili neka vrsta mira, jednostavnost, svakodnevne situacije, svakodnevni predmeti, svakodnevni tekstovi, fragmentirane strukture, sistemi li igre, pravila i si. Prije li poslije, u tvim djelima li samo u nekim. U mom slučaju, zbog realnosti plesa u mojoj zemlji početak devedesetih. Scenarijski, odluka je bila za brzinu, lakodu, neovisnost i solo izvođača/plesača, ali i za nediscipliniranost i kontaminaciju. Bio je to način preživljavanja, ali i borjenja.

Prije li kasnije vidjela sam neke od tih stvari kod mnogo autora moje generacije. Poput Sarah Lucas li Forced Entertainment, Claudie Trizot, Marka Benetinja, Olge Mesa, Nao Bustamante li Rineka Dijkstra, Richarda Billingham li Monica Valenciano, Yana Marussicha, Richarda Maxwella, Rodriga Garcie, Meg Stuart, Oskara Gomeza Matosa i još puno njih. Slobodni smo i uzimamo udjela u drugim disciplinama, ali i svojevrsnoj suradnji među nama. Mnogi su od tih umjetnika zamislili li vodili programe, grupe, događaje, improvizacije, izložbe. U svakom slučaju, bogatije je ukoliko nismo svi uvijek u istom kontekstu. Mi nismo grupe. Individualnost unutar velike grupe možete pronaći jedno ako je kontekst vrlo, vrlo širok.

F: Kao što kažete, sve više autora iz navedenog konteksta zamišljaju, programiraju i organiziraju suradnje. Je li to neka vrsta suprotstavljanja tržištu? Kakav je vaš odnos prema tržištu izvedbenih umjetnosti?

Vjerujem da su umjetnici uvijek osmišljavali i organizirali načine da se upoznaju, da razgovaraju. To je ono što mi volimo. Razgovor i biti s ljudima koji vole umjetnost, koji rade u

umjetnika, s umjetnicima, s umjetnikom ili oko umjetnika.

F: U predstavu "El gran game" postoje pravila, no struktura je proizvoljna. Takva vrsta predstave traži da publika u određenju mjeri vjeruje da se vi zaista držite pravila "slučajnosti". Svidjela mi se ta predstava, ali sam u isto vrijeme imao osjećaj postojanja strukture koja me podseća na narativne strukture upravo zbog autoriteta (ne autora strukture, već autoriteta slučajnosti). Koja je razlika za sve vas kao izvođače i koreografe? Što vam daje slučajnost i kakvu ona promjenu može dati publici?

"El gran game" bila je jedan od najzanimljivijih procesa i predstava koje sam radio, ali ne i najlakša. Istina je da takva vrsta predstave traži puno i od publike i od pisača. Neki od pisača nisu bili dovoljno zrela da bi se nosili s takvom mogućnošću, s tom igrom. Autoritet slučajnosti bio je na određen način diktatorski i jako sam patila zbog toga. Moja je ideja bila blizu bavljenju slučajem, nego stavljanju pravila. Točno je to bio moj prijedlog pisačima. No nije se ostvarilo. Čak sam bila sretna kada bih vidjela da pisači ponekad varaju. To je na neki način bilo bliže mojoj ideji... iako nije uopće... i izvidi besavo... Borili smo se na prvoj razini. Ja sam se također mučila izvana. Izvodila sam samo "iznimke", dva trenutka prekidanja slučajnosti, glazbom, bojom i jasnim, smiješnim pravilima. Tako da i sama nisam puno pomogla, a bilo je prekasno da razmišljam o sebi kao o jednom od igrača!

F: U predstavi koristite vrlo definiran znakovni jezik, ali također i apstraktan materijal. Iako postoje razlike u njihovim referencama i tehnikama, njima se gradi površina (nekomunikacijske). Koliko vam je bitna izrazitost tih jezika? Kakva je njihova ekspresivna snaga? Što im prethodi? Jesu li eksplicitni?

"Ovdje pokušavam zamisliti politički govor koji izgleda kao gazela". To je bio tekst koji nam je preveo učitelj znakovnog jezika. Tražila sam od pisača da znakovni jezik prevedu u ples samo s nogama, i to je već bio ples. Kasnije sam svima dala višeke pete. Nazvali smo tu scenu Noge gazela. Tražila sam da vizualni rezultat prijevoda u noge prevedu opet u nuke. Tad sam tražila da fudkaju i kontinuirano skaču. To je bio drugi materijal nazvan Ruke gazela. S tom su scenom prošli isti proces. Igrali su naime tu verziju kao da igraju politički govor, stojeći na stolici, imali smo i akciju. Onu koju ja izvodim zajedno s dodecima - skidanje i oblačenje, staganje i odmatanje hađa i pulovera. Ta se akcija zvala Akcija Dodaci. Preveli su je u nuke i prete i izvodili vrlo blizu publike, sjedeći na stolici, kao da vode privatan razgovor. Tu smo scenu zvali Bide. Svima su name tih prvih nekoliko mjeseci radili najnevjerojatniji. Više nego sama igra. Konstruirali smo osobujan teatarski jezik sa stvarnim značenjima te s energijom i voljom da

komuniciramo s gledateljima. Međutim malo pomaže otkrivati smo da je takav pristup nemoguća misao. Meni je to bila najveća točka rada, možda najpoetičnija. Bilo je to trenutak stvarnosti, i to vrlo snažan jer smo čekali silnu ređih napora i međusobnog razumijevanja - nas četvero, samo među nama.

F: Što je trenutno u žarištu vašeg istraživanja?

Boje, mnoštvo ljudi, trčnice, hrana, trube, cvijeće, ribe, ha, ha, ha. Završila sam neke stvari u zadnjih deset ili dvadeset godina. Želim ići dalje. Još uvijek ne znam kako, ali pronasći ću nove stvari, nove načine, nove priupe. Godina 2003. bit će mješavina retrospektive i preporoda.

Nakon deset godina istaknutih komada na mojem tijelu pripremam nešto što nazivam odojčepeno tijelo, odnosno radim s različitim medijima poput videa, performansa, knjige, drugog tijela i filma.

Pripremam "Panoramix", predstavu temeljenu na 34 istaknuta komada koje sam kreirala u zadnjih deset godina i stripsease "Scornful Gloriel" iz 1991. koji je bio sjeme tih komada. "Panoramix" ću pokazati u Tate Modern sljedećeg ožujka kao dio programa Ziva kultura. Engleska plesačica Anna Williams preuzet će drugu seriju "Mas distinguidas" i izvoditi će je od 2003. nadalje. Radim također svoju drugu videoinstalaciju Take off. Pokazat ću seriju videoinstalacija pod naslovom "Stripsease" u South London Gallery u isto vrijeme kada i "Panoramix" u Tateu.

Pripremam i knjigu "objekt" povezanu s tim radovima te film o "Panoramixu". Nakon toga ću stati na tri mjeseca da bih mogao započeti novu predstavu za teatar, s mnogo ljudi. Uput, naslov bi mogao biti "Mission Impossible" ili "Espontaneos".

Prijevod: Nikola Pristad

Whispering with our bodies

Interview with La Ribot

Interviewed by: Goran Sergej Pristad

F: Could you describe the development processes used in your performances, such as Mas Distinguidas. When do you decide that "it's presentable" or "it might be finished" or "it's finished"?

Because of the fragmentation of Mas distinguidas, for each small part or piece a very, very different process is used. Sometimes I am looking for something very specific: how to use the body in Manual de uso, for example. I had already been working with all kinds of operating manuals, for a camera or a lemon-squeezer, and making collages of the instructions, but I was not sure how it would work for the body. For a long time I've been creating instructions for the body to dance, to eat.... Finally I used the instructions for the body to die, to become extinct. I liked it better that way.

The piece with the chicken is very different. I was showing a work in progress to some friends and I had the chicken I intended for some other ideas. When I got to the point where I had to explain what I was going to do next, I said "Here I don't know what to do", and I threw the chicken as I was in the piece. The piece was done.

In "N° 26" I wanted to draw the music on my body. I loved this preceable by Carlos Santos, and absolutely wanted to use it. Finding the pencils was very difficult.

"Misunderstanding" was the same. I wanted to do a choreography just marking the steps,

as classical dancers do. Two bodies appear, the first is the body marking and moving spontaneously, and the second is the body dancing in the imagination. In both cases the process, once the idea was clear, was to try and fix it. I realised later that these two bodies are in almost all of the pieces. In "Manual de uso" it is very clear, in "Narciso" also. This piece was one vision, one second. Afterwards, I worked on how to present it, but the idea was a quick thing. "Numerada" took me more time, which was mainly recording the music at home with some friends. One friend with the washing machine, microwave and phone, the other with the Hoover, the alarm, the metronome, and the dryer, and the third with the coffee machine and - I don't remember now. I wanted to do the live sound. It didn't work at all, so I recorded the machines one by one and went to a friend's sound studio.

F: What is the importance of spontaneity in your work?

I have looked in the Spanish dictionary and *espontaneo* means: 1 - on its own impulse, 2 - unpremeditated human action, 3 - the person who jumps into a corrida. I like the third definition. I believe the *espontaneo*, the person who jumps in the bull fight has been thinking about doing this for years. He could have been planning every single movement, but the reality will surely surprise him. The bull, 'la plaza', the people, that's why theoretically I love corridas. It is the best performance plan ever and the most spontaneous one at the same time. Spontaneity is inside any live performance at some level. It depends on how much you appreciate the present, how much you can work with the present.

In my work, almost everything is thought out, measured and decided in advance, but sometimes I react to something that is happening around me. Once I am in front of you, I am presenting my thoughts, my ideas, my way of seeing things. I am not representing, because there is nothing to represent. What you see is what there is and what there is is what I have thought out.

I like to think in the frame of time passing... quick, slow. It is very important for me to understand and to use this idea during the work process. There is a gap between spontaneity and eternity. I always try to work in this gap. I can feel this time passing better than I can explain it. I like this feeling of interior silence. One thing appears quickly, the other takes a lot of time.

F: When you perform (and you say that what you perform is pretty much fixed) some sort of personal relationship with the audience must take place. What is the importance of the experiences you have during the performance? Do you think that you are sometimes watching the audience more than the audience is watching you (you as a personality) - or, to be metaphorical, does your performance have eyes?

I can see the audience very well. Their reactions and eyes. In all my pieces I see the audience. In "Mas distinguídos" it is like I am talking to them. Like a typical "conversation"... it's more difficult at the beginning as we don't know each other, and it's very easy at the end. I have the feeling that we end up being friends, laughing together, thinking together, being together. When we are happy, of course. Sometimes they don't like me or I don't like them, then I just keep going. Most of the times it's - you meet someone who is telling you something - you need time to discover if you like it, whether you feel you are comfortable, etc., and if you like each other then things go quickly, nicely and softly. Metaphorically, my performances have eyes, yes. I cannot imagine doing anything without eye contact. It doesn't make sense for me. For twelve, thirteen years I have been working with the eyes. I don't think I have ever made a piece without eye contact. In my last series of distinguished pieces, "Still distinguished", the situation was very different because the audience are with me in the same space, so our eyes are in constant contact, but I could say that in this piece we talk with our body movements - fast, slow, with our reactions, etc. Here the relationship is one on one. I see individuals, not an audience. In "Still distinguished" we are whispering with our bodies more than talking with our eyes. It is something for each person individually, more interior, more personal.

F: You are selling "distinguished pieces" to distinguished proprietors. How do you see that idea of somebody's ownership of the pieces you perform alive?

The distinguished proprietors are the proprietors of a distinguished piece. They are not the owners because the concept of ownership doesn't exist in the distinguished project. They know where their piece is taking place or being presented because I inform them, and if they want to see their piece they always have a place at the venue.

There is a real moment when a distinguished piece is being produced, presented, when it's alive or whatever. Instead of having the debitus or the documents of something that happened, I value "the ephemeral" moment and I sell it as a work of art. I have defined what a distinguished piece is and that is what a distinguished proprietor gets.

F: Some of the owners of your pieces are renowned artists such as Jérôme Bel, Franko B., etc. Also a group of artists is usually being presented in a similar context as yourself: Gilles Jobin, Xavier Le Roy, Thomas Lehrmann. What do you have in common with those artists?

We are of the same generation. We more or less know each other's work and in some cases we like each other very much, in others we don't like each other at all. I have invited

some of them to participate in "Desviaciones", a two week program in Madrid, that I curated with Blanca Ceko and Jose A. Sanchez from 1997 to 2001.

We have very different aims, tastes, ideas and ways of approaching our work, but there are things that one could say almost all of us share: focusing on the body, the artist's body, or the naked bodies; working with presentation instead of representation; the use of silence; the bare scenes, bare situations; the use of stillness or a kind of stillness, of simplicity, daily situations, daily objects, daily texts, of fragmented structures, systems or games, rules, etc. Sooner or later, you find all or some of this in our works. In my case, because of the reality of the dance in my country, Spain, at the beginning of 90, I went for rapidly, lightness, independence, and the use of solo performer/dancer as well as for interdisciplinarity and contamination. It was a way to survive but also a way to escape. Sooner or later, I see some of these things in a lot of artists of my generation. Sarah Lucas or Forced Entertainment, Claudia Tizzi, Marco Berruti, Olga Mesa, Nao Bustamante, or Rineke Djikstra, Richard Billingham and Monica Valenciano, Yann Marussich, Richard Maxwell, Rodrigo Garcia, Mag Stuart, Oskar Gomez Mats, and many others. We are after freedom and complexity with other disciplines and also a kind of co-operation between us. A lot of these artists are curating programmes, groups, events, improvisations, exhibitions or have done so in the past.

Anyway, it is more varied if we are not always in the same context. We are not a group. Only if this context is very, very large, can we find the individuality inside this group.

F: As you say, more and more artists are curating, programming or organising meetings. Is it a kind of confrontation with the market? What is your relation to the performing arts market?

I've always believed that artists have curated and organised things for themselves in order to meet other artists, to talk to other artists. That's what we like. To talk and be with the people who like art, or who work in the arts, with artists or for artists.

F: In the performance "El gran game" there were some rules, but the structure was random. That kind of performance asks from the audience to trust that you are really following the "rules" of chance. I liked that piece very much, but all the time I had a feeling that there is still a kind of structure which reminds me of narrative structure because of its authority (this time there is no author of structure, but there is the authority of chance). What was the difference for you as performers and choreographers? What did chance give you, and what difference could it give (or gave) to the audience?

El gran game has been one of the most interesting processes and pieces of work I ever did, but not the easiest. It is true that that kind of performance asked a lot from the audience and a lot from the dancers. Some of the dancers were not mature enough to deal with this possibility, with this game. The authority of chance was in a way dictatorial and I suffered a lot because of it. My point of view had more to do with chance, rather than just following the rules. That was my exact proposal to the dancers. It didn't really happen. I was even happy when sometimes I saw the dancers cheating! That was in a way closer to my idea ... even if it was not at all...even if it sounds silly... We struggled in the first week.

I also struggled on the outside. I just performed the "exceptions", the two moments to break the chance, with music, colours and clear funny rules. So, I was not very helpful and it was too late to consider myself inside for the rest of the game!

F: In that piece you used a very defined sign language, but also some abstract material. There are differences in reference and technique, but somehow it builds up the surface of (non)communication. How much does the expressiveness of those languages matter to you? What is their expressive force? What precedes those materials? Are they explicit?

"Here we are trying to imagine a political speech which looks like a gazelle". This was a text that our sign language teacher translated. From the sign language, I asked the dancers to translate it into a dance using only legs, since it was a dance already. Afterwards, I added the high heels for everyone. We called it Legs-gazelles. Then I asked them to translate the visual result of the "legs" translation using their hands. Then I asked them to whistle and jump constantly. That was another material called Hands-gazelles. With Arms-gazelles: they repeated the same process. They were doing that version as a political speech, standing on a chair. We also had an action. That was the one that I performed with the extras - dressing and undressing, folding and unfolding trousers and jumpers. This action was called Action Extra. They translated it with their hands and fingers and performed it very close to the audience, sitting down on a chair, as a private conversation. We called it Closer.

For me and for everyone, this part of the work was the most amazing, the first months. Much more than the game! We were constructing a specific 'body' language, with real meaning, and with the energy and will to communicate with the audience. But little by little we were discovering that it was a mission impossible. For me that was the high point of the work, maybe the most poetic. It was a moment of reality, very strong when we discovered the silence of our efforts and how we understood each other - the four of us, just between ourselves.

F: What is the focus of your research right now?

Colours, a lot of people, markets, food, trumps, flowers, fishes, hahahahahehehehe I have finished some things I've been doing over the past ten or twelve years. I want to move on. I still don't know how, but I will find it, new things, new ways, new approaches. The year 2003 will be a mix of retrospective and renovation. After 10 years of doing distinguished pieces using my body, I am preparing what I call a detached body, which means I am now working with different media, such as video, performance, books, another body and film, to be able to move on, 'out of my body'. I am preparing Panoramic, a performance based on the 34 distinguished pieces that I have created in the past ten years, and the striptease "Second Gloria" from 1991, which was the seed of these pieces. I will present Panoramic at Tate Modern next March as part as the programme Live Culture.

The English dancer Anna Williams will take the second series of "Mas distinguido" and will perform it from 2003 onwards. I am also doing my second video installation Take off. I will present a series of video installations entitled "Striptease" at the South London Gallery at the time of the Tate performances of Panoramic.

I am preparing an "object" book related to these works and also a film on Panoramic. After that I will stop for 3 months to be ready to start a piece with a lot of people for the theatre. By the way, the title could be "Mission Impossible" or "Espontaneos".



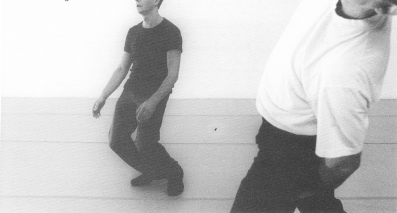
Da li se može plesati logičko podizanje plesa

Neka pitanja i odgovori o predstavi Week Dance Strong Questions

Jonathan Burrows i Jana Ritsema

piše: Bojana Ovejić

foto: Herman Sorgeloos



"Dobro veče, moje je ime Jonathan Burrows, predstava se zove Week Dance Strong Questions i traje pedaset minuta."

Vidim dva čoveka kako iznenada zakoraču postrance u beli, podjednako osvetljeni prostor, kao da zauzimaju pozicije za izvođenje. Pošto su počeli da se kreću u tišini praznog prostora, prozračnoj vizuelnim i zvučnim šumovima prema ulici otvorenih vrata i prozora, ja fukturam u nedoumici, da li je improvizovano ili je koreografija. Umerenost neintencionalnosti pokreta je toliko snadna da se čini izveštenom i tako me vodi sumnji u moje razumevanje improvizacije na prvi pogled. Da li sam zadovoljna što prepoznajem Burrowsa kao profesionalno obučenog plesača koji se sada kreće na način koji bi se mogao opisati kao neprestano razokrivavanje tog što njegovo telo "poremeć" kao ples, dok plesačko telo Ritsema bez nastudiranog vokabulara pleše nešto poput "plesanja plesa"? Ili ubrzo moram da se razvežem od posmatranja te razlike kao očigledne, unapred ugrađene uslovnosti njihovog plesa, kako bih mogla da uvidim ono što pleši preko datog, naime, kako ovaj duo nastavlja da crta nešto poput imaginarnog pejzaža plesnih pokreta, pojavljujući se i nestajući pre no što će poprimiti oblik? Da bih razumela "zadatak" koji je doveo do aktivnosti "pokretanja u sred" nečega, tako bez strukturalnog cilja, moram li da primetim da su se ova plesačka obojina i nezavisno udubila u metu produkciju telesnih iskaza ispruženih bilo kakve značenjske svrhe izuzev toga da budu izgovoreni, mučani ili glasno otplesani i napušteni pre no što su mogli da uspostave pune "vešnice"? I da se pitam kako ovaj ples opstaje kao duo gde dvojica nikada ne komuniciraju, pa ipak, ne suderajući se ili ne isključuju jedan drugog, razvijaju plesne sazvučke? Mislim li o "zadatku" na kojem počiva preduetni dogovor?

Privlači noge jednu kraj druge, kako će odvesti čvor? Ja bih verovatno pružila desnu nogu napred, ali šta on radi, on počinje da skače s obe noge zalepljene jedna za drugu i iznenada zastaje i gleda ruke kojima je držao noge. Sada mi pogled prelazi na drugog, koji nešto barata prstima po zidnim džepu i hvata se za nj kao da će mu se celo telo okrenuti prema zadnjici. Da li prestaje zato što je shvatio šta radi ili zato što sada postaje osećaj toga, te mu se telo upušta u skok napred i sporije jednom, dvaput? Da li on to frustrira sopstvenom kretnošću ili se to odvaja pre no što je mogao da ga kontroliše i zaustavi? Mogu li da primim ono što vidim? Ako mi ruka ne

stigne sve da zabašiti isključujući se s brzinom pokreta, mogu li uopšte da ga sagledaju u potpunosti? *ili* sam prenapućena ekspresivnim korakom promjene, ovoga plesa poput žvoga, tužnog napaćenog uobičajenja krajolika, koji je iz jednog u drugi trenutak različit, iz jedne u drugu predstavu, iz jednog u drugi ugao posmatranja, ne samo mog *ili* pogleda drugih gledalaca, već različit i samim izvođačima? Da li onda nalaže da ovo može biti pouzdan opis? *ili* se plete od koje tačke bih mogla da izmisljam nekakav automatizam pisanja plesa, dobavno osvajajući otvoreni koncept toga šta je ples? *Da li bi bilo zamislivo li* uzbudljivo čitati zapisanu partituru *ili* njeno upućivanje u plesu, jednom kada ste uspjeli da ga zamislite? *ili* vam je dosadno kada shvatite da nema poziva da se ovaj pokret razume kao nešto signifikantno, u odnosu prema specifičnim značenjima koja su prikazane i ovdje zahtjevanje da se prihvate? Uključeni ste u raspodelu uloga između izvođača i publika, gde se mišljenja-plesa / pisanje-plesa / pisanje-plesa / gledanje-plesa odijele i za izvođače i za gledaoce kao sve-u-jednom procesu. Da li vas nervira *ili* je zadovoljstvo gledati u razmaku prema izvođaču koji plesu ono što gledalac može da misli i zamisli kao ples koji bi onaj mogao-je plesati? U nastojanju da zahtevi i rasprava predstavu WDSQ na fenomenalnom planu, moje "pisanje" je, svakako, strateški prometač kojim bih želela da predložim analitički interpretativni model ovog dela kao plesa koji predstavlja logiku činjenja plesnih iskaza. Suprotno onome što bi se činilo da prepričava još jedan konsolidirani plesu u smislu proglašenja "istaj" koreografije, kompozicije, autorstva i interpretacije, predložim nužno tačku polazišta s kojeg WDSQ ispituje granicu pokreta kao plesa - ne, ne granicu plesnosti kao takve (o čemu ne možemo ništa da kažemo zapravo) - već granicu iznalaženja pokreta prema otporu nužnosti njegovog uobičajenja. Ako u tumačenju WDSQ pozajmimo Wittgensteinove stavove, parafrazirajući ih ovako: Ne možemo misliti ples, koji ne možemo plesati; zato ne možemo ni plesati ono što ne možemo misliti kao ples.¹ Moguće u okviru ma kakvog ograničenja može se razmotriti jedino ako se otvori kao događaj, koji neizbežno zauzima neki oblik. Stoga, kako se može plesati mogućnost plesa, kada svaki pokret uvijek već isključuje drugi pokret? Možda se može plesati "mišljenje plesa"² kao pokazivanje "sistema" logičkog podizanja plesa. Kako bismo ustanovili na koji je način improvizacija u WDSQ ograničena *ili* otvorena, svaki iskaz možemo uzeti kao analitičku propoziciju, pri kojoj svaki pokret, kao i svaka stvar u iskazu, sadrži mogućnost svih situacija. Svaki pokret na belu stanicu praznog prostora upisuje jedno moguće stanje stvari u tome šta se može plesati. Mogućnost različitih konfiguracija pokreta se ne samo misli, imaginira, *ili* potom interpretira, već se izgovara i pokazuje u izvođenju. Tako svaki iskaz artikulise propoziciju: kako pokreti stoje, a ne šta jesu. U svakoj propoziciji raspored pokreta se omogućava u izgovaranju, *ili* je važno da se u

svakoj instanci "iskazuje mogućnost kao takve" (Hans-Thies Lehmann), da svaki pokret izlazi iz znanja o iskazivanju nečeg proizvoljnog što će ubrzo biti napušteno *ili* zamenjeno nečim drugim. Svaki iskaz izlazi moguća, obavljajući se površni rasklapanja jednog pokreta drugim, tako da svaki nastupa kao da ponavlja prethodni pokret. "Propozicija je nepotpuna", tako "potpuna slika nečega"³, što odjekuje i u onom Cageovom dictumu: "Anything goes, but not everything happens". Otud se uklanja potraga za unutarnjim svojstvima, za razlozima u propitivanju "zašto", zašto ovaj, a ne neki drugi pokret, i u kakvoj je vezi sve to sa osobama koje izvođe. Ono razmišljanje koje pruža udobnost ispitivanja ličnog učela plesača i sopstvenog prosuđivanja: "ovo mi se dopada, a ono ne". Ništa fiksnu *ili* suštinski određujuće za dalo *ili* subjektivnost plesača ne može se utvrditi, kako se sve materijalne odlike plesa pojavljuju u formi propozicije. Koji onda formu propozicije WDSQ usvaja? *ili* da jednostavno priupit, šta je ono restriktivno *ili* šta se zadržava istim u obliku improvizacione varijabilnosti? Ono što Burrows i Pittsma nazivaju "pisanje pisanja" (je što nalazimo i u naslovu predstavi) je upravo izraz koji obuhvata sve oblike plesnih iskaza. Svaka plesna propozicija potvrđuje uopštenu formu pitanja: "Je li stoji stvari ovako?" Stoga je u svakom pojedinačnom arbitramo izabranom pokretu, materijalno odredeni logički prototip pitanja: "Može li ovo da plesu? *ili* može li ovo da bude ples?" U okvirima ove opšte propozicione forme pitanja, sve je promenljivo, jer je svaki pokret podvrgnut logičkoj propoziciji koja sama po sebi ništa ne govori *ili*, drugim rečima, obećava sve, *čak* *et* *rien* d'autre (Jean-Luc Godard), sve *ili* ništa drugo, odnosno, ne ništa posebno istaknuto. Budući da u logici nema razlike između opšteg i posebnog, jer "bilo opšte ne znači ništa više od toga da bude slučajno važno za sve stvari"⁴, sledeće pitanje glasi: kako se propitivanje može artikulirati u plesu? Kako izgleda plesati pitanja, ne neka određena pitanja, već formu pitanja? Forma propitivanja u WDSQ je otvorena u tipu antekape prekida. Svaki iskaz se preklapa u tački u kojoj oblik pokreta leži da poprmi inteligibilnu formu, formu koju izvođači mogu da prepoznaju i promisle, te u najgorim slučajevima vraćaju *ili* ponove. Kao da pokušava da izmislje mentalnoj kontroli, svaki pokret se zaustavlja u tački u kojoj stiče samostalnost izvođača. No, ovu opsevnost treba uzeti opreznosti kojom se donosi odluka da se neki pokret prekine *ili* promeni. Nije reč o spontanom samo-ekspresiji, koji se odvija izvan onoga što izvođači žele da kažu. Naprotiv, sprovodi se kognitivna kontrola u obustavljanju spontanosti "živih" plesa, koji inače uvek odmah obeležuju jezičku prirodu. Ne postoji ništa čisto *ili* čistu modernističko u ovom upitu, jer bi to podrazumevalo "očerenje" plesa prema izvesnom idealu plesa, dok se ovde odijela pražnjenje

prikazivačkog u plesu. U protivnom, bilo bi više materijalnog otpora da se ovo daleko tumorski ekstenzivnom logikom filozofskog koncepta. Premda Burrows i Ritsma ne naglašavaju konceptualističku namjeru da raspravlja ples, a Wittgensteinovska analitička logika je isključivo proizvod mog interpretacije koja im jedan od mogućih interpretativnih modela pripisuje, oni zaigavaju običnu diskurzivnu interes u teptivnom body-mind odnosu u planiranoj produkciji. Da njihov interes prevladava u lenomenu postavljanja ovakvog plesa, umesto da samo izdaje formalističku konceptualnu izjavu koja bi se postavila kao demonstracija milijuna plesa, može se precizno potvrditi u razlici između pitanja koje ne postavljaju: "Šta bih mogao da plesim sada?" i pitanja koje je pretpostavljam da možda pitaju: "Šta je to što plesim sada?" Sada, sada, je reč koja me ubjeđuje kada pišem o WDQ, kao da sam zaslepljena glekmi, ali odlučnim kontrolizmom u kojem pročišćava trajanje predstave. Kako jedno za drugim slede pitanja? Koji operacija povlači izmenjivanje fukaze i rezova u ovom plesu?

Kako su "sve propozicije jednake vrednosti" a "hajntanje je ili moraju biti nezdravne od realnosti"⁵, tako i varijabilnost pokreta od jednog do drugog iskaza nazotkiva operaciju deriviranja jednog pitanja iz drugog, pitanja na pitanje na pitanje itd. u nizu sukcesivno primarnog propitivanja ekvivalentno konceptu rečanja "i tako dalje". Ne postoji obaveza u događanju neke stvari samo zato što se neka druga događala. Jedina nužnost koja postoji je logična nužnost.⁶ Ako ne postoji način da se spita kauzalnost odnosa pokreta, na primer, u tranziju leve nuke pošto je desna nuka iscalata krug, jedina pobuda koja napori jedan pokret ka drugom je nužnost propitivanja, oblikovanja plesa u propozicionoj formi 'pitanja'. Dosadno je svakom ko traži napetost u otkrivanju ili predviđanju onoga što sledi, jer novo u me kojoj instanci nije otkrivanje onog što "još nije" ili iznenađujuće. Ako logika prelazi svakom iskustvu, zaključuje se onim "kako" već "šta", zašto upotrebe stavimo to svako nešto što svako plesno pitanje donosi? U odgovoru na ovo pitanje WDQ jasno pokazuje da konceptualistička deklarativna izjava: "Ovo je ples" nije dovoljna, i da su, otuđ, Burrows i Ritsma izabrali da traži i podvrgnu se procesu propitivanja umesto da samo pokazuju ili iznose izjavu-zaključak. Wittgenstein zapisuje da svaka mogućnost mora već biti u samoj stvari upisana. "Šta je mislivo, takve da i moguće"⁸, ali ono što je u logici proces ekvivalentan rezultatu, u plesu je dato iskustvo plesanja koje omogućava da se ostvari svaka mogućnost u obliku pitanja.

Ako je svaka potencijalnost svadena i prekrivena realizacijom mogućnosti, zašto se ovaj ples upliće odvija u strogo omeđenom trajanju? Blatniti odgovorjane intenziteta ovoga pitanja kaže: zašto je potrebno da zauzme prostor i vreme, moguće (u plesu) koje je uvek već mislivo? Zašto je potrebno da se izdvoji umore od zadatka? Umorni su od

plesanja⁹, ali se mogu iscrpiti samo nezreženjem. Rad koji je učen u pedeset minuta je neopodan zaradi oduševstva bilo kakve potiske ili nužnosti, što bi se delezajanskim terminima moglo nazvati, "aktivnost ni za šta". On odbacuje svaki poredak preferencija, svaku organizaciju pokreta prema ciljevima. Pa ipak, potreban mu je prostor, potrebne su mu potencijalnosti prostora u onoj mjeri u kojoj prostor čini ostvarenje događaja mogućim¹⁰. Otviri ujednaženo balog ovišljenog prostora i unapred merkanog trajanja pozvani su da odobre plesu raspravljanje silke, silke koja može da se odvodi i na rad redukuje, kako bi poslužila zasebnoj funkciji zasluživanja predstave. Moj opis kratkog izdavanja predstave jasno se oduje nedovoljnim. Ako silka ne može da posluži, a u prilgo tome govore sve ove reči kojima tražim način da objasnim kako je produkovan ovaj ples, ili, prečinja, kako se može razumeti organizaciju njegovih pokreta, jedini drugi način da se na predstvu referira jeste da se pokaže. Neki iz publike, priupitani "kako to izgleda", izveli su WDQ na svom telu, tako se nikada nije desilo da nako od gledalaca stupi na scenu u toku predstave. S ove strane se WDQ samouiduje, obavljajući dvostruku vezu sa ne-vezom. Igračiji u nadanom (i, neizmjenjivo) belom, jednako ovišljenom prostoru sa okružujućim nekontrolisanim zvucima, WDQ pokazuje aktivnu indiferentnost prema izabranoj specifičnosti konkrnog mesta, tako da omogućava leglad nečeg što je svuda pomeljivo. Dvoj je usredšten na još jednoj ne-malici, koja se liče nemogućeg susreta tela koja se uzajamno izbegavaju bez ikakvog napora, odnosno, tako što ne označuju namerno distancu između sebe, čak i kada stoje blizu, a opet nikada se ne dodiruju. Ovir onoga što je unapred dato kao prostor, vreme i ne-kontakt, neopodan je ne da odredi već da disolira središte, usled čaga pokret dobija kvalitet "pokreta u sred" nečega, koje postaje nešto samo ako bude vodilo nečim drugom i to intenzitetom iscrpljivanja ove aktivnosti zaminjavanja pokreta. Rasiditi odzivi publike su moguć, gotovo da su uračunati li pretpostavljeni situacijom u kojoj je gledalac prinuđen da donese odluku o sopstvenom stavu. Kako se postavlja prema radikalno dematerializovanom objektu plesa, ako je to zaključak koji se da izvesti preko protog neprihatanja ("sve može, ali [istina] nas ovi ples podseća da] nije da se sve dešava")? Jadan odgovor je "ne", ne slabom plesu, ukoliko je kao gledalac ne vidim ništa upitno li propituje u tome, plesac i ne-plesac u improvizaciji. Drugi moguć i ostvareni odzivi su oni koji ostaju, koji su odlučili da razviju izvesnu su-pristupnost s predstavom. Ako "propozicije uključuje sve što projekcija uključuje, ali ne i ono što je projicirano"¹¹, podetektura sam da kao gledalac probim i dopunim svaki percipirani iskaz u moguću situaciju. Moj metod u iskustvu koncepta projekcije bio bi da mislim smisao svake propozicije postavljanji je, vidi je "u" ili "kao" pokret u imaginarnom diacio-scapiu. Zahvaljujući

namerno slabosti koja se ogleda u tome što su izdvoji poveseni paradoksu naintendionalnog, gotovo poput slušaja nečednog samozabavljanja, dopušteno mi je da se "u" predstavli WDQ nadim kao subjekt koji oduje gnazice dale, li radje mog razumevanja onog što opazam. Iako se čini već ubičajanim, kao da se starije "otvoreno delo" primenjuje na svaki predmet tumačenja danas, ovde, iz plesa "oslabljenog" od namere da izgleda kao izvestan ples, gledalac dobija snagu ili je snazno ohrabren da "radi". Kako? Posmatrajući i misleći ples, ne samo kao pitanje "da li ovo ples, i da li je ovo ples?" već u konaku premettanja u položaj onoga koji plesu.

S druge strane, mogu da dopustim da predstavu sa mnom raznorizi u svojim antipriprativnom meniu. Ne "ubeđujem", ne osećam prinudu da dovršim nepotpuno, da postavim pitanja ili da pratim proces istraživanja sopstvenog kapaciteta imaginacije. Umesto toga se prepuštam igri /igrama/ udovoljavanja plesa kao šumova, slično tome kako se uživa u lenomenu koji ne zahteva razumevanje, kao što je prvo slušanje neke nepoznate instrumentalne melodije, na primer. Slušam je i pri tome, ponajviše u sebi kako bih zadržala li produžile otiske zvučanja. li kao što uživam u slušanju jazza koji razumem li ne razumem, ali ne mogu da govorim, moj jezik tajno imitira morfološke pokrete govora. U iskustvu sam da igram ovu igru tihog muzanja, pokušavajući da zadržim svaki mali korak u pokretu pro no što mi izmisle. Tu različit nasledu, /zvučanje, stisnutost u kratkom zakašnjenju između "šaga" plesa koji se pravi (kako ga vidim i čujem) li čak kako osećam da bih mogla da ustanem i zaplešem/ li neposredno sinkroniznog "nakon-sada" (gotovo je, ostadoh u stolici, oduševili se sa poziciju posmatrača) mog bezglasnog rezenzualizujućeg ponavljanja.

⁵ 5.61 "We cannot think what we cannot think, so what we cannot think we cannot say either", Ludwig Wittgenstein, *Tactacus logico-philosophicus* (trans. D. P. Pears and B. F. McGuinness, Routledge, London and New York, 1974).

⁶ Ovak brz dugum američki plesaci i filozofji Jill Sigman, imenu njene trupe.

⁷ Hans-Thies Lehmann, "Fragments or Considering Theatre as a Realm of Possibilities", *Theater aesthetics zum Theaterfestival SPREART*, München 2001, 25.

⁸ Ludwig Wittgenstein, *Tactacus...* paragraf 5.106.

⁹ Ibidem, paragraphs 5.4561 and 5.6231.

¹⁰ Ibidem, paragraphs 5.5561 and 5.4.

¹¹ Ibidem, paragraf 5.37.

¹² Ibidem, paragraf 3.02.

¹³ V. Gilles Deleuze, "The Exhausted", *Essays Critical and Clinical* (trans. Daniel W. Smith and Michael A. Greco), University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997, 164.

¹⁴ Tactacus..., paragraf 3.12.

Can one dance the logical scaffolding of dance?

Some Q&A on Jonathan Burrows/Jan Ritsema's Weak Dance Strong Questions

written by: Bojana Cvejić
photo by: Herman Sorgeloos

"Good evening, my name is Jonathan Burrows, the name of the performance is Weak Dance Strong Questions and it lasts fifty minutes."

I see two men suddenly walking from the side into the white, evenly and brightly-lit space, in a manner of taking their positions to perform. As they begin to move in the silence of the empty space invaded by the visual and sound noises coming through the doors and windows open on the street, I fluctuate between thinking it's improvised or choreographed because there is a compelling direction in the unintentionality of the movement. Am I content in recognizing Burrows as a trained dancer who is now moving in such a way that one might describe as ceaseless de-framing of whatever his body 'knows' as dance, while Ritsema's pedestrian body is 'dancing dance' with no pre-conceived vocabulary or knowledge? Or do I have to dismiss my hook on 'the difference' between the two as the only obvious preconceived condition of their piece, so as to learn how this duo draws an imaginary dance-landscape of movements appearing and being dropped before they could acquire a form? In order to understand 'the task' that brings them into the activity of 'moving in the middle of', yet without a clear structural end, do I have to notice that both dancers are separately and independently immersed into the same production of body-utterances void of

any meaningful purpose except to be uttered, stammered or danced out loud and abolished before they could establish full 'sentences'? And to wonder how this dance stands as a duo where the two never communicate but still develop dance-noises, which do not clash or deny one another? Do I have to think about 'the task' that this tacit agreement rests upon? He draws his legs together, how will he undo the knot now? I would probably shift with the right foot forward, but what is he doing, he begins jumping with both feet glued together and suddenly stops and looks at the hands he held his legs with. Now my gaze passes over to the other, who is fumbling with his fingers to his back pocket and clinging to it as if all his body had to turn to his bottom. Does he stop because he realizes what he is doing or because he knows how this feels, so his body ventures a leap forward and stumbles once, twice? Is he frustrating his own move or does this occur before he could control and stop it? Can I follow what I see? If my hand cannot register competing with the speed of change, can I even see it complete? Or am I overwhelmed by the excessive pace of change, this dance like a live landscape different from one moment to another, from one performance to another, from one viewing angle to another, not only to me and all the other spectators but to the makers as well? Do you think this then an accurate description? Or are you wondering from what point could I be inventing an automatism of writing a dance derived from an open concept of what dance is? Would it be boring or exciting to read or watch it further on when you picture it? Or is one bored when one is not invited to decode and translate what is presented into the intentions of the author, having no specific meanings to interpret? Or when the dancer appears in the role of someone 'reading dance' while doing it at the same time in such a manner that the producing/distributing/consuming as thinking-dance/making-dance/dancing-dance/viewing-dance happens for performers and spectators alike, as an all-in-one-process? Is it annoying or highly pleasurable then to sit at a distance from the performer who dances what the spectator (can think of and imagine as dance (s)he could be dancing?

My 'writing', willing to capture and discuss the performance WDSQ on the phenomenological level, is of course a strategic failure with which I would like to argue for a Wittgensteinian model of interpreting this work as dance that presents the logic of making dance-utterances. Contrary to the attempt to name dance in terms of choreography, composition, authorship and interpretation, I propose a zero-degree departure in which WDSQ draws a limit to movement as dance - no, not to danceability as such (about which we cannot say anything) - but to the expression of movement against the resistance of the body. If I borrow Wittgenstein's words, I can say: 'We cannot think a dance which we cannot dance; so what we cannot dance we cannot think as

dance either'. Perhaps we can dance "thindance"² showing the logical scaffolding of dance.

In order to determine in what way the improvisation in WDSQ is restricted or stays open, each utterance can be regarded as a proposition in terms of analytical philosophy, in which every movement, like any object, contains the possibility of all situations. Every movement writes into the virtually white sheet of empty space one possible state of affairs in what can be danced. The possibility of different configurations of movements is not only thought, imagined or interpreted consequently, but is uttered and shown in performing. Thus every utterance articulates a proposition: how movements are, not what they are. In each proposition a set of movements occurs as possible when uttered, but it is important that in every instance there is also what Hans-Thies Lehmann calls "the experience of possibility as such"³; that every movement springs out of the knowledge of uttering an arbitrary something that will be soon abandoned or substituted for another something. "A proposition is incomplete", albeit "a complete picture of something", which is echoed when John Cage states that: "Anything goes, but not everything happens". Therefore, one dispenses with searching for internal properties, which one might find comfortable to examine as the personal input of the dancers and judge according to one's own 'likes or dislikes'. Nothing fixed or essential in this work or the subjectivity of these dancers can be determined, for all the material features emerge in the form of propositions. What is then the form of proposition that WDSQ adopts? Or could I simply ask the question, what is restrictive or stays the same in the abundance of improvisatory variability?

What Burrows and Ritzema call 'dancing questions' (and what we can find in the title of the performance) is exactly the expression that presupposes the forms of all the dance-utterances in which it occurs. Every dance proposition asserts this general form of the question: "Is this how things stand?" So, what is materialised in every single movement that is arbitrarily chosen is a certain logical prototype of the question: "Can this dance? And can this be danced?" Within this general propositional form of question everything remains variable, because every movement is subjected to a proposition of logic that says nothing in itself or that, in other words, is a promise of everything, tout est rien d'autre (Jean-Luc Godard). Since in logic there can be no distinction between the general and the specific, for 'to be general means no more than to be accidentally valid for all things'⁴, the next question is: how is questioning expressed in dance? What does it look like to dance questions, not particular questions, but the form of questioning?

The form of questioning in WDSQ is embodied in a type of syntax of interruption. Every utterance breaks at the point where its shape

tends to acquire an intelligible form, a form that could be recognised and reflected upon by the performers, and varied or repeated at worst. As if it attempts at suspending the mind's control, each movement stops at the point where it gains the self-consciousness of the performers - which could be considered as the achievement of the modernist ideal of pure dance language. However, what is alien to this modernist quest in WDSQ is that this dance seems to be scaffolded by the logic of an external philosophical concept. Although Burrows and Ritzema do not stress a conceptual urge to discuss dance and the connection with Wittgenstein's analytical logic is there only in my interpretation, what they certainly do show is a discursive involvement with examining the body-mind relationship in the production of dance. That their interest prevails in the phenomenon of making such a dance could perhaps be propitiated in the difference between the question that they do not ask: "What can I dance now?" and the question I presume they might be asking: "What am I dancing now?" Now, now, is the word that compels me to present tense when I write about WDSQ, as if I am blinded by the smooth and decisive continuity in which it proceeds in all its duration. How do these dancing questions follow? What is the operation that connects the alternating fluxes and interruptions of the dance?

As "all propositions are of equal value" and "hierarchies are and must be independent of reality"⁵, so does the variability of movement from one utterance to another reveal the operation of deriving one question from another, a question on a question on a question etc. in a chain of successive applications of questioning equivalent to the concept 'and so on'. "There is no compulsion making one thing happen because another has happened. The only necessity that exists is logical necessity"⁶. When there is no way to ask what the causal relationship behind, for instance the left arm twitching after the right leg drew a circle, would be, the only urge that drives one movement to the next is a necessity to question, to shape dance in the propositional form of 'question'. Those after the suspense of predicting what could come next will be bored, for the new in each instance is not the expectation of the 'not yet' or surprising, if logic is prior to every experience, concerned not with 'how' but with 'what', why do we celebrate something that every dance-question raises? This is where WDSQ clearly shows that the conceptualist declarative statement: "This is dance" is insufficient, and that Burrows and Ritzema choose to search and undergo this process of questioning rather than show or state it. Wittgenstein writes that every possibility must be already written into the thing itself, "what is thinkable is possible, too"⁷, but while in logic process is equivalent to result, in dance it is the experience of dancing that makes possibility arise or the question prove its form.

Instead of making a Barthesian 'after-the-death-of-the-author' conclusion, ironically saying that it is up to the viewer to give answers, I will provide two possible responses of the enjoying spectator. Since "a proposition includes all that the projection includes, but not what is projected"⁸, I as a viewer am induced to extend and complete each perceptible utterance into a possible situation. My method of experiencing the concept of projection would be to think of the sense of each proposition by placing, seeing it 'in' or 'as' each movement in an imaginary dance-scape. Thanks to the deliberate weakness of the subject, committed to a paradox of unintentional, almost indeterminate chance-like self-expression, I am admitted into WDSQ as the subject that sets the limits to the work, or rather to my understanding of what I perceive from it. Although it always seems to be the case, here I am strongly encouraged to complete the work alone. On the other hand, I may as well decide to allow it to resonate with me in an anti-interpretative manner. I do not 'participate', I do not feel the compulsion to finish the incomplete, ask questions or pursue the process of investigating my own capacity to imagine. Instead I indulge in a game of doubling this dance-noise like one enjoys an instrumental melody. While I am listening to it, I am repeating it to myself so as to preserve or prolong the imprints of the sound. Or as when I enjoy listening to a language I understand but cannot speak, my tongue is secretly mimicking the morphological moves of the speech. Or, finally, as what Susan Sontag describes as the interpretation that endeavors to repeat the 'working' of the work. In the dance that scaffolds the logic of articulating thoughts like dance utterances, I am tempted to play this game of silent stammering after the speech, trying to recapture every small step of change before it escapes my senses. There I find my jouissance squeezed in the short delay between the 'how' of the dance as it is making itself and the immediate syncretized 'after-now' of my soundless re-sensational repetition.

1 5.01 "We cannot think what we cannot think so what we cannot think we cannot say either", Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, trins. D. F. Peers and B. F. McGuinness, Routledge, London and New York, 1974.

2 I owe this term to the American dancer and choreographer Jill Sigman who I recall using it.

3 Hans-Thies Lehmann, "Fragments on Considering Theatre as a Realm of Possibilities", *Theater et al.*, Zurich: Theaterverlag SIKLART, München 2001, 25.

4 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus...*, paragraph 5.156

5 Ibidem, paragraph 5.4541 and 6.1231.

6 Ibidem, paragraph 5.5561 and 6.4.

7 Ibidem, paragraph 6.37.

8 Ibidem, paragraph 3.02.

9 V. Gilles Deleuze, "The Exhausted", *Essays Critical and Clinical* (trins. Daniel W. Smith and Michael A. Greco), University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997, 164.

10 *Tractatus...*, paragraph 3.12.



Xavier Le Roy: SELF-UNFINISHED

Nešto kao fenomen

pleše: Mårten Spångberg

Fenomen tijela najteži je problem.
(Martin Heidegger)

Štvari morate prihiti indiferentno, kao da nemate estetski osjećaj; obzor "ready-madea" zasniva se na vizualnoj indiferentnosti i, u isto vrijeme, na potpunom izostanku dobrog ili lošeg ukusa.
(Marcel Duchamp)



¹ Pierre Cabanne: *Dialogues with Marcel Duchamp* (New York, 1970), str. 46.

"Think Performance" raspravlja o nedavnoj reklamnoj kampanji za traperice Lee Cooper, a dobro pristaje u najmanje dva smisla, poput druge kožice - "prirodni stretch" - te kao istaknuti kanon u suvremenom europskom plesu.

Kožu možemo zaboraviti jer je taj stretch upisivanja postao suvišan zbog dnevnog reda kulturnih istraživanja gdje je prirodno ono od čega se trebamo udaljiti u korist "prijevoda". Insistiranje na rubnim nerasivima mora jednostavno biti upućeno kao "prema", dodajući što/ko/kad da ne bismo stigli do vlastite aparne, a početak mora uistinu biti bezuvjetan¹.

Ali što je s drugim pristalostima, ne koža, čak ni tijelo, već onim ples. Pristalost artikulirana u trenutku kada se više gotovo ništa i ne tuči uči u plesni studio. Barem ne prije nego li je komad, nezvano suvremenim terminologijom prijedlog, promišljen, napisan i provjeren. Uklone se te te, kao u Lipton koreu. Zašto je (ne u smislu korištenja vlastitog mozga) postalo sumnjivo "višest" u plesnom studiju? Prikošenje plesnom studiju ne smije biti shvaćeno kao preotvaranje važnosti plesa ili pokreta, već poimanja kako "plesni studio" obuhvaća pojam koreografije i kojim metodama može biti stvorena. Koreografu je danas potreban plesni studio jednako koliko vizualnom umjetniku treba ili ne treba skela. Svakako je sredstvo relevantno dok može biti konceptualno provjereno, a to se doduše ne smije zabunom prozvati umjetničkim djelom unutar i po sebi samom, što je učestala pogreška gdje highend prosječna tijelo i njegovo kretanje. Isključujući studija, kao i njegov povratak, dva su komplementarna načina iskupivanja mogućnosti, u jedinstvenom odnosu socijalnog, u smislu konvencija, prostora i prostora aparatusa, interpretacije². Drugim riječima, ne dođi do prvih funkcija studija kao sredstva za mogućnost artikuliranja koreografije s obzirom na radikalno drugačiji ili drugi modus ili percepciju.

Dakle "Think performance" nije oduzimanje od tijela. Paradoksalno, interes za jezik i njegove stanja u odnosu na tijelo u pokretu stavilo je tijelo, ali neko drugo tijelo, u središte ovog ispitivanja. Tijelo upisivanja nije više ono što se čitavo, već diskursi samog tog okrivljanja. Doživljavamo li možda pomak od analize prema dijagnozi, gdje "dijagnoza" ne utvrđuje naš identitet međusobnim djelovanjem dvojakošći. Ona utvrđuje da smo mi ta razlika, da je naš razlog razlika diskursa, naša povijest razlika vremena, a mi sami nadzla maski. Ta razlika daleko je od zaboravljanja i ponovno prorađenoj porijekla, ona je širenje tog što jemo i činimo³.

Doduše, to je drugo tijelo mnogostruko, ne samo kao kileš (što ono može biti ili postati, već i s obzirom na trajanje što ono posjeduje). To tijelo nije samo tijelo u postajanju (Deleuze & Guattari, nego i mise-en-corps koji obježava (voiding), ili z-bjezava (a-voiding) granicu. Granice, transformirano da bi bilo "u" svom vlastitom cijepanju i "s" njim, die Mit-Teilung der Grenzen, postajući cosmotic tijelo koje ne funkcionira kao manifestacija (u arhetoksičnom smislu), već kao struja, fluidnost i bujanje. To je tijelo u pokretu, ali bez usmjerenja, čiji neprekidni prijevodi i upisivanja ugovaraju vrijednost, vrijednost koja je u sebi fluidna i plutajuća uokolo tijelo nije medij te ne određuje sadržaj, nego izražava odnos među stvarima⁴. Ovo tijelo zsigurno nije novo li, što se toga tiče, subverzivno. Lacoste ga je nedavno približio globalnoj marketinškoj ekonomiji, od think performancea do "Postani ono što jesi", pomak koji podjeda na evoluciju heroine kompjuzerske igre Lara Croft koja je od digitalnog subjekta što je postojao samo kroz pokreta i odluke igrača igračevstva, postala analoga - sadržana od kvi i mesa - heroine s filmskog platna, dostupna samo kao performansijumac.

Otpor, oprijemljen neudržanjem u studio, prema duboko ukorijenjenom kiležu, da malo generaliziram, da su ples i tijelo koje pleše nekako odgovorni za razmjenu ekspresivnih emocija, od tijela

² Vidi Slavoj Žižek: *On Belief*, (New York, 2001), str. 20 i 148-151.

³ Vidi Jacques Rancière: *Evening Theses On Politics*, (Paris, 2003).

⁴ Michel Foucault: *The Archeology of Knowledge*, (London, 1969), str. 131.

⁵ Tijelo u sebi li po sebi ne može biti posjedovano, ono može biti pripisano nečemu i upisano u nešto, ali ovo nije tijelo nego umjesto njega ono tijelno što se može shvatiti, tako reći, kao zakonom zadano, li drugim riječima znamen tijela unosi u arhivu. Tijelo, međutim, posjeduje vrijeme, ekvivalent Deleuzovoj poziciji vremena kao samog poslačenja, "vrijeme... ne daje ništa ne uvid. Ono je u najmanju ruku element same nevidljivosti. Ono postavlja itogod je dano na uvid. Ono se samo postavlja iz vidljivosti. Čovjek može jedino biti slijep za vrijeme, za eksperimentalno nestajanje vremena lično, uspiješ točno, na neki način, ništa se ne pojavljuje što ne zahtijeva i uzima vrijeme." (Jacques Derrida: *Given Time: Counterfeit Money*, str. 8, citirano u "Becoming, Explorations in Time, Memory, and Futures" ur. Elizabeth Grosz, (New York, 1996), str. 1.

⁶ Konzept Mit-Teilung je preuzet od Wernera Hänschena, vidi Werner Hänschen: *Amphora*, u: Tjipku, ur. S-D Wallenstein, (Stockholm, 1992).
⁷ Vidi Dorothea Okawa: *Flows of Desire and The Body-Becoming*, u "Becoming, Explorations in Time, Memory, and Futures" ur. Elizabeth Grosz, (New York, 1996), str. 98-103.

plešača do tijela opažaju, ni u kojem smislu ne isključuje emocije. Naprotiv, kao što je francuski koreograf Xavier Le Roy nedavno izjavio u razgovoru poslije svoje predstave "Product of Circumstances", "emocije su uvijek prisutne, što je to ili ne" – zanimanje jednostavno nije usmjereno na to kako tijelo može predstaviti ili izraziti ovu ili onu određenu emociju, već koja specifična emocija (emocije) proizlazi iz kojeg tijela u kojem kontekstu, i nigdje drugdje. Ovak pomač prema specifičnosti jednog ili više tijela, dopušta mu/njima da postane ne samo nositelj diskursa, nego da postavi sebe kao diskurs, kao *Akt-Telling* koji održava svoju partikularnost, ali ne inzistira na svojoj zamisljivosti "neovisnosti", referirajući na spol, etnicitet, identitet, ekonomiju, naslijeđe itd. Možda je tijelo u pokretima već izvelo svoj tih ustanak bivanja odnosno postajanja, kao otvorena koreografija koja kombinira karikaturu i radikalizam u frontalnom napadu na vladajuću licemjernu etiku tijela.

Kako je plesa, moramo ponovno generalizirati, tijekom zadnjih 30 godina s jedne strane bio zauzet transformacijama tehnika u iskaze, iskoristivajući različite labavo organizirane gramatologije da bi predložio izvan-diskurzivne topografije gdje se pjesni izražaj pojavljuje, tako ga pozicionira izvan područja arhiva. Drugim riječima, kao prezentacija, a ne reprezentacija. Ono što možemo vidjeti da se zadnjih pet godina pojavljuje unutar europskog plesa jest težnja da se ne traži dalje od onog što manifestira polutno mimiranje drugoga, što bi možda moglo ili ne bi mogao biti izvan-diskurs, već upravo ono tijelo koje Gilles Deleuze predlaže u svojoj knjizi o Nietzscheu:

... tijelo je uvijek plod slučajnosti i... i te se pojavljuje kao "najzanimljiviji" stvar, mnogo više zapanjujuće od svijesti i duha. Ali slučajnost, odnos sile sa silom, također je esencija sile. Rođenje života dakle nije izmjerljivo jer je svako tijelo živo i "proizvod" proizvod sile od koje je komponirano.⁸

Mnogobrojni su koreografi umjesto toga svoju polazišnu točku pronaći u pokazivanju zašto koreografija ne bi mogla biti ono što jest, u kojem pogledu je ekskluzivna te kako preuzima, usred drugih i u odnosu prema njima, mjesto koje ništa drugo ne zauzima. Pitanje "što je bilo rečeno u onom što je rečeno", pratiči prijatelj Michela Foucaulta u "Arheologiji znanja" (1972), nije primjereno takvoj analizi, nego "koje je ovo specifično postojanje što proizlazi iz rečenoga i ni iz čeg drugog"⁹, gdje naravno shvaćamo "rečeno" kao koreografski iskaz.

Posljedice ovog približavanja kriliškom polazištu u odnosu prema predstavljajuća tijela jest pomač od iskaza i njegove sličnosti (pomač ne smije biti izdahn kao pomač prema diskursu prema funkciji iskaza koji djeluje u diskurzivnom polju i svojoj kompleksnosti. Ovo je, prema Foucaultu, radikalni prekid a paradigama fundamentalno dialektičkog tipa i s logičkim i pragmatičnim paradigmatima, ulazeci

u, iako je on zove, paradigmatične funkcije. Foucault postavlja diskurzivnu jedinicu koju možemo radikovati od znaka, od rečenice i od propozicije. Kada kaže "jedinica", Foucault misli na temeljni element koji bi jedan ili drugi metodološki modus otvorili. Foucault inzistira da ta jedinica ne postoji, ali upravo njezino nepostojanje obilježava način postojanja znakova ukoliko su oni postavljeni, a ne ukoliko označavaju, postojanja rečenica ukoliko su postavljene, a ne ukoliko su gramatičke, te postojanja propozicije ukoliko su postavljene, a ne ukoliko su logične. Upravo je ova funkcija postojanja iskaza, pripoznavanja jednostavnom činjenicom da je bila iskazana, ono što on zove iskaznom funkcijom. Ona djeluje u diskurzivnom polju, odnosno možemo čak reći da djeluje kao diskurzivno polje.¹⁰

Unutar vizualnih umjetnosti iskazna je funkcija blisko povezana s Marcelom Duchampom i pojavom *readymades*. Kapacitet *readymades*, unutar rasprave Thierryja de Duvea o Michelu Foucaultu, upravo je taj pomač od označavajućeg/gramatičkog/logičnog do postavljenog ili manje agresivno iskazanog. *Readymade* proizlazi iz premetanja u iskaze tipa "ovdje je..." ili "ovo je...", a funkcionalna upravo u tom premetanju kad je jednom prihvaćen kao umjetnost. *Readymade* je objekt, npr: uništena boca koja ne čini ništa osim što se pokazuje bez dodatnih planja. Taj iskaz ne konfigurira analizu misli, kao i uvijek alegoričnih u odnosu na diskurs koji upućuje, već predstavlja motivaciju za tjavu "Ovo je umjetnost", a ono što kaže za sebe u svojoj partikularnosti kaže i za umjetničko djelo općenito.¹¹

Duchamp nije odbio umjetničko djelo kroz njegovu iskaznu funkciju i njegova interpretacija nije upućena metodološka majstorija, iskazno stanje vrijedi za umjetničko djelo općenito. "Ovo je umjetničko djelo" načrtno je preko svega što zovemo umjetnost, a *readymade* nije ništa drugo nego umjetničko djelo svadenog na taj natpis. *Readymade* upućuje na to bi bilo da to nije vrijedilo za svako umjetničko djelo te da ga retrospektivno nisu autorizirala sva druga umjetnička djela, pa neka bude što želi.

"Proizvesti *readymade* znači pokazati ga; ocijeniti *readymade* znači učiniti da promijeni kontekst; užiti u *readymadeu* znači čuditi se zašto je u muzeju."¹²

Je li možda moguće, bez dodavanja sufkava, obilježje sličnosti, stila ili konteksta, nego radije metodološkim i određenim asketskim, ili nužno trijeznom operativnim modusom, naglasiti pomač s takve iskazivanja gdje je "značiti" sve ono što vodi prema našemu što bih je nazvao "jednostavnim iskaznom" praksom u današnjem koreografskom krajoliku. I može li se uvidjeti nužda ovog zakretna kao konačnog nepuštjenja plesa proganjanog romantičnim zvučenjem i razumijevanjem koreografije. Unutar polja koreografske umjetnosti vidjeti smo više ili manje intenzivne revolucije: odmak od baleta, odmak od naracije i alegorije, odmak od strukture i forma, ponovno odmak od emocija i alegorije, po avaj prili možda ih nabrojati još nekoliko, ali koreograf-

⁸ vidi Michel Foucault: *Archeology of Knowledge*, (London 1995), str. 28

⁹ Gilles Deleuze: *Nietzsche & Philosophy*, (London, 1969), str. 40.

¹⁰ vidi Michel Foucault: *Archeology of Knowledge*, (London 1995), str. 26-30

¹¹ vidi Thierry de Duve: *Echoes of Readymade: Critique of Pure Modernism*, u "The Duchamp Effect" ur. Martha Buskirk i Mignon Nixon, (New York, 1990), str. 97.

¹² Ibid. str. 99-100.

¹³ Ibid. str. 122.

ja nikada nije ispraznila omar te ovdje i sada podčinje plašt, u znoj, u misli i u jednom jedinom izrazu "Ovo je koreografija". Može bismo s malo bolno iskrenog humora mogli reći da je ovo Duchampov efekt u plasu, pomak prema ready-madeu (ili više ne), te ponajviše lagana opesaja s lingvističkim dvosmislenostima i autorizmom (kao i autorizacijom). Prekret izuzetno dobro prikazan, pa i prešaran, u "Xavieru Le Royu" Jérômea Bala, gdje je proizveden tendenciozno prazan označitelj koji, dok zadržava nerazmjernost između univerzalnog i zasebnog, onemogućava drugo da predstavlja prvo.

Prazan znak je naravno paradoks, pojam koji je uveo Roland Barthes. Prazan znak jednostavno nije više ili nije još postao znak, a čak i da jest mi ne bismo dozvolili da bude prihvaćen kao prazan, već bi neprestano unosi značenje, time i vječnost, u znak. Ipak, teži praznom znaku ili ulagati u njegov neuspjeh, što ne znači isto što i praznina koja nemačije kolaps ili imploziju značenja i vrijednosti, ili kroz beskrajni lanac unutarnje referencijalnosti ili kroz bezuvjetnu ravnodušnost, mogućnost je konceptualne kritike najmanje u četiri pogleda, o tome što koreografija jest i što ona može biti, te o tijelu i njegovom položaju u jeziku. Prvo, odbaciti koreografiju/tijelo kao materijalen (stabilan) objekt, jedna vrsta dematerijalizacije koja je odito vanjski parametar u "Self Unfinished" Xaviera Le Roya; drugo, odbaciti koreografiju/tijelo kao operaciju (opus u smislu rube) autora ili autorizacijskog kapaciteta, što je ideja "Le Danier Spectacle" Jérômea Bala, a blisko slični esej Rolanda Barthesa "Smrt autora"; treće, odbaciti koreografiju/tijelo kao vizualni fenomen, ovo je kontrapunktno tijelo cyberspacea ili jednostavno internet tijelo koje jest ili može biti slobodno-plutajuće tijelo, ali ne u smislu slobodnjaka od tijela, već bivanja u vječniju "drugog" – ne još ponovno inkarniranog. Ovo je neka vrsta "Produhovljene materijalnosti"¹⁴ koja daje korisniku/promatraču (gleda se Lane Croft) besplatnu vožnju do objekta petli a, slobodan prolaz do negocirane projekcije želje ili jednostavnije do hardcore pornografije, a pod tim mislim h.a.r.d.c.o.r.e. No, kao što Žibek raspravlja, postoji krajnja lekcija koja se odnosi na cyber-speci, "ne samo da gubimo naše nepočetno materijalno tijelo, nego i saznavamo da to tijelo nije ni postojalo – naše je tjelesno samodržavanje uvijek već ono imaginarno konstitutivno umjetka."¹⁵ To je četvrto, odbaciti koreografiju/tijelo kao institucionaliziranu vrijednost što ne polju koreografije najbolje može biti opimjeno u "E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.", projektu Xaviera Le Roya koji ne samo da dekonstruira kazalište i izdvoji posebno u E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. 2.7, Berlin, nego i tijelo i njegovu disciplinu. Torna je još jasnije pristupila Christine de Smet u projektu "Señ", ponovno koristan i izveden od 81 različitoj sudionika (koji su najčešće bili amatori) u svakom novom pretstvu. Međutim, održavane nerazmjernost u npr.

"Xavier Le Roy", gdje čak i mjera temeljana na odnošima prema ljudskim tčimima biva dekonstruirana (ovdje osobito mislim na dio gdje se razdajina mjere prema dužini stopala), ostaje upisana u diskurs koji i dalje održava ugovorno stanje barem u mjeri formulacije dvojstva odajilača i primatelja (ovaj diskurs je naravno neizbježan), u smislu neproblematizirane ontološke različitosti – ono što mi radimo ovdje gore nije isto što i raditi tamo gdje – između pozornice i auditorija, barem kao događaj u i po sebi, inzistirati na adekvatnoj interpretaciji, adekvatnoj egzaktno suvremenom iskazu, jednako je utopija.

Ta je dvojnost upravo središte današnjeg performansa, nalazimo se na ras križju gdje se ono što "proizlazi iz onog što je rečeno i nikad drugdje" treba proširiti na teren gdje je pojedinačnom dopušteno da pokrene generalizaciju odnosa predstavljanja kao uvjeta uspostavljanja društvenog reda. Ovdje društveno ne označuje samo određenu skupinu odnosa, kao što se također može reći za kvalitetu znaka in(e)prazni "Xaviera Le Roya", a tu bih dodao i "Con Fort Fleuve" Borisa Charmata, već i nedostatak riječi za njihovo adekvatno označavanje. Društveno označava ne-odnos, jaz između riječi i stvari (djela /događaja ili između nominacija / klasifikacija. Dokle god ova skupljanja nije artikulirana, koreografija i performans nalazi se u srži anarhizma dotjeranog do njegovih granica, afirmacije namjesta događaja koje nosi ime revizionizam.¹⁶ To bi bio "Xavier Le Roy" koji ne prikazuje Michaela Jacksona nego je prerasušen u njega.

Doduše, moguće je ne samo preobratiti prerasušenog Michaela Jacksona nego i shvatiti neku vrstu meta-kritike čitini konsekvencijalne kritike gore ilustrirane. To bi značilo obratiti se površini znaka, samo kao površini i ničemu više, te učiniti u barem prividno poricanje svakog značenja, osim ilustracije iz prve ruke, na bismo li shvatili preoblice interpretacije, u smislu prepuštanja iskaza kao ravnodušnosti s beskrajinom potrebom za interpretacijom. Interpretacija je, konvencionalno gledano, u vert u viškom riječi o određenom događaju i u svez s njim, npr. performansom, ali interpretacija je oduvijek već pokušavala zamijeniti stvari za riječi te je dozvoljavala sebi da, u ovoj radnji koja je beskraja, bude uhvaćena u zamku riječi. Predložiti transparentnost ovog beskrajnog lanca interpretacija, predstaviti znak koji proizlazi ne iz onog što je rečeno, već nikad drugdje?¹⁷ jest izditi golu proizvodnju procesa interpretacije te pokazati kako daje značaj i utjecaj događaju ili iskazu, i kako je ovaj proces neprekidno nadmašan drugim, sljedećim. U "The Show Must Go On" Jérômea Bala, koji je u svojem najvećem djelu tragedija ne samo po temi, već i po dramaturgijskoj formi (sajedi savršeni aristotelski model), interpretacija postaje bolno vidljiva kao najistaknutije mjesto, površina, od događaja i riječi koje se uvijek moraju izvući iz laži njihova pojavljivanja.¹⁸

¹⁴ Slavoj Žibek: *On Batai* (New York, 2001), str. 55.

¹⁵ Ibid. str. 55.

¹⁶ vidi Jacques Ranciere : *The Names of History*, (Minneapolis, 1994), str. 24-26.

¹⁷ vidi Michel Foucault: *Archaeology of Knowledge*, (London, 1995), str. 26, te pogotovo "What is this specific existence that emerges from what is said and nowhere else?".

Medutim, upotreba znaka kao znaka i nižeg drugog oim znaka, stvarajući nevodučnost kroz mnogostrukost, ne pruža izvedenu kritiku, već održava njegovu snagu samo kao spektakl. "The Show Must Go On" je uglavnom socijalan, ali ne želi biti kritičan, već svojim patosom "Just do it" nudi samog sebe kao kritiku prijetnji homonimije.

Ono što nijedan od oba kapaciteta ne može ponuditi jest ukidanje ontološke razlike, a dok god ta razlika postoji, koreografija živi pod prijetnjom anahronije koju već doživljava. Ovak je korak među ostalima učinio i Tom Fleschke u svom prvom grupnom projektu "Event For Television (again)" te isto tako, ali tematski strože, u projektu "Person" gdje se članove publike poziva da surežiraju predstavu kao eksplicitni izvođači te, još bitnija, kao transportirani na drugi nivo samoinspekcije. Unutar ove sfere zamuđenih granica znak, kao okupacija, može izgubiti važnost te u zamjenu formirati smjer mogućih političkih ili etičkih rekonstruiranja mjesta (mjesto/scena) unutar sebe i prema sebi. Gdje se prazan znak, stvarajući neku vrstu socijalne nužbe, i površina površine znaka kao interpretacije mogu umotati u sebe same. Ovak društveno označava udaljenost riječi i događaja od njihove istine koja je nevidljiva i ne odnosi se na događaje.

Interpretacije ovdje predstavljaju određenu geografiju (kartografiju) mjesta gdje su činjenice koje ne pripadaju performativnom redu, već traže performativni čin, nijedan drugi dolí interpretaciju,¹⁹ a ta "interpretacija" jest istoznačna jednakosti performativnog i arhiva. Arhiv je produžetak memorije što zahtjeva vidljive ili materijalne ostatke kojima se može ući u trag. Arhiv je određujući kapacitet knjižanja jezika i memorije kao i arhitektura zakona, ili mod nad memorijom. "Performativni čin, nijedan drugi dolí interpretacija" daje pristup odnosima između zahtjeva arhiva da performans nestane i njegove potrebe da bude konstantno ponovno izvođen, održan živim. Njegove beskonačne borbe da obuhvati, da smjesti performans kao pojavu materijala, kao "autentičan", te njegove ovisnosti o ponavljanju, nužno utjelovljenom i uvijek dokazivo performativnom, "Ovo tijelo, dano performansu, nije dokazivo nestalo, već je živeo eruptivno, ostajući kroz performans.../ kao indiskretno, ne-originalno, nemilosrdno citirajući i preostajuće"²⁰.

Konačno, s prikrivenom željom za nastavljanim dalje u političko bez zapinjania na kvaliteti izrazu - jednostavni izjavljujući likoz koji stremi k univerzalnom stvara tendenciozno prazno mjesto, prazninu koja može biti ispunjena jednino partikularnim, upravo u slučaju izbjegavanja (a-voiding) i istovremeno *Mit-Teilung*, kroz čiju je prazninu proizvedena serija krucijalnih efekata u strukturalizaciji socijalnih odnosa. Epizoda iz prošlosti zanima nas samo utoliko što postaje epizoda sadržajnosti gdje su naše misli, djela i strategije već odlučena... Ono što nas interesira je da ideja budu događaji, da

povijest uvijek bude prekid, nasikid, da bude preplekana samo iz perspektive ovdje i sada, i samo politički.²¹

Ta univerzalnost nije jezik koji se može govoriti, i njegova artikulacija ne nagovješta da je adekvatan jezik raspoloživ. To znači samo da, kada izgovorimo njegovo ime, na bježimo od našega jezika, mada ga možemo - i moramo - gurati do ruba njegovih granica.

in der flucht Leeren Mitgeteilt, so je neka vrsta rendezvousa.

Prijevod: Maja Mujčić i Vid Mesarić

¹⁹ Ibid.

²⁰ vidi Rebecca Schneider: *Thing Seen Once, Seen Again*, nedjeljivno predavanje održano na Sveučilištu Gießen, Njemačka, 14. travnja 2000, str. 3-4

²¹ *Revolver logiques kolektiv*, "Deux ou trois choses que l'histoire ne veut pas savoir" *Le Mouvement social*, 100 (ipari) - rujan, 1977), citirano u Jacques Rancière: *The Ignorant Schoolmaster*, (Stanford, 1991), str. xxi.

Something like a phenomenon

Written by: Mårin Spångberg

The body phenomenon is the most difficult problem.

Martin Heidegger

You have to approach something with an indifference, as if you had no aesthetic emotion. The choice of readymades is based on visual indifference and, at the same time, on the total absence of good or bad taste.

Marcel Duchamp

"Think Performance" a recent advertisement campaign for Lee Cooper denies argues, and it fits at least in two senses, like a second skin - "a natural stretch" - and into a significant canon within the tradition of contemporary European dance.

The skin we can leave behind as that stretch of inscriptions has been made redundant by an agenda of cultural research, where *natural* is what we need to turn away from in favour of "insulation". The insistence on marginal narratives must simply be addressed as a "towards", adding what/who/when, so as not to arrive at its own aporia, and the insistent must indeed be unconditional.

But what about the second fitting, not of the skin, not even of the body but that of dance. A fitting articulated at a moment when hardly anybody bothers to enter the studio anymore. At least not before a piece, or to use a more contemporary terminology, *proposal*, is thought out, written and verified. Unlike *la fille*, as Lapon laïka has it. Not in the sense of use your head, though. Why has it become suspicious to hang out in a studio? The defence of the studio must not be understood as a crossing out of the importance of dance or movement but of how the "studio" envelops what choreography is and through what methods it can be created. A choreographer today needs the studio to the same extent that a visual artist does or does not need a scaffold. Any tool is relevant as long as it can be conceptually verified, which however must not be mistaken for being a piece of art in and by itself, a mistake not uncommon where high-tech crosses the body and its movements. The exclusion of the studio and the return of the studio are two complementary ways of cancelling out possibilities, in the simple relationship between a social space, in the sense of conventions, and a space of apparatuses, of

interpretation¹. In other words, not to arrive to the studio proper functions as a means for the possibility to articulate choreography with respect to a radically different or other mode or perception.

Think performance is thus not a deviation from the body. Paradoxically, the interest for language and its conditions in relation to the moving body has put the body, but another body, at the centre of this very inquiry. It is not any longer the body of inscriptions that is being revealed but the discourses of that very revealing. Do we perhaps experience a shift away from analysis and towards diagnosis, where "the diagnosis does not establish the fact of its identity by means of interplay of distinctions. It establishes that we are difference, that our reason is the difference of discourse, our history the difference of time, our selves the difference of masks. That difference, far from being the forgotten and recovered origin, is [the] dispersion that we are and make."²

This other body, however, is multiple, not only as a cliché - what it can be or become - but also concerning its duration - what it possesses³. This body is not only a becoming body (Deleuze & Guattari), but also a *mise-en-corps* avoiding, or *a-voiding*, border, Grenze, transformed to be 'with' and 'in' its own splitting, *die Mit-Teilung der Grenze*⁴, becoming an osmotic body functioning not as a manifestation (in the architectural sense) but as a currency, a fluidity and flooding. It is a body on the move but without direction the continuous translations and inscriptions of which contract value, value that in itself is fluid and floating insofar as the body is not a medium, and that it does not designate substance, but that it expresses the relationship between forces⁵. This body is certainly not new or for that matter subversive: Lacoste has recently brought it one step further into the global marketing economy, from think performance to "Become what you are", a move that brings to mind the evolution of the computer game heroine Lara Croft - from being a digital subject, existing only through the movements and decisions of the player/director, to an analogue - flesh and blood - heroine on the silver screen, available only through a performer/actor.

The resistance towards a deeply rooted (to generalise a little) cliché that dance and the dancing body are somehow responsible for an exchange of expressive emotions, from the body of the dancer to the one of the perceiver, exemplified by not entering the studio, does not in any sense exclude emotion. On the contrary, as the French choreographer Xavier Le Roy recently said in a post-talk to his performance "Product of Circumstances", "emotion is always there, whether I want it or not" - the concern is simply not with how can the body represent or provide this or that particular emotion, but rather with what specific emotion(s) emerge from which body in what context, and nowhere else⁶. This slide towards a specificity of (the) body(ies), allows it/them to

become not just a carrier of discourse, but to state itself as discourse, as *Mit-Teilung* which maintains its particularity but does not insist on its imagined 'independence', with respect to gender, ethnicity, identity, economy, violence etc. Perhaps the body on the move has already performed its silent uprising to (be)come, through a violent choreography combining caricature and radicalism, a frontal assault on the reigning hypocritical ethics of the body.

If over the last 30 years (we must generalise again) dance has been occupied with the transformations of techniques into utterances, utilising different loosely organised grammologies to propose extra-discursive topographies where the danced utterance takes place, it thus positioned itself outside the realm of the archive, in other words as presentation, not representation. What we can see emerging over the last five years in European dance is an aspiration not to seek below the half-silent murmur of another, which might or might not be extra-discursive, but precisely the body that Gilles Deleuze proposes in his book on Nietzsche:

... the body is always the fruit of chance /.../ and appears as the most "astounding" thing much more astonishing, in fact, than consciousness and spirit. But chance, the relation of force with force, is also the essence of force. The birth of a living is not therefore surprising since every body is living, being the "arbitrary" product of the force of which it is composed.⁷

A number of choreographers have taken as their point of departure the intent to show why choreography could not be other than it is, in what respect it is exclusive of anything else and how it assumes, in the midst of its various others and in relation to them, a place that no other could occupy. The question proper to such an analysis is not, following Michel Foucault's proposal in "The Archaeology of Knowledge" (1972), "what was being said in what was said", but "what is this specific existence that emerges from what is said and nowhere else"⁸, where we naturally understand "said" as a choreographic utterance as well. A consequence of this shift towards a critical posture in relation to representations of the body is furthermore a shift from statement and its complexity (a shift one must not read as a shift towards the didactic) to the function of an utterance operating in a discursive field and its complexity. This, according to Foucault, is a radical break with paradigms of a fundamentally dialectical type, and also with logical and pragmatic paradigms, entering what he calls the paradigm of enunciative function. Foucault postulates a discursive unit that can be distinguished from the sign, from the sentence, and from the proposition. By "unit" Foucault means a basic element that one or another methodological mode would reveal. Foucault insists that this unit does not exist, but that this very non-existence brings to life a mode of existence of signs insofar as they are stated and

not insofar as they signify, or sentences insofar as they are stated and not insofar as they are grammatical, of propositions insofar as they are stated and not insofar as they are logical. It is this function of evidence of the statement, recognised by the simple fact of having been uttered, that he calls the enunciative function. It operates in the discursive field, or we could even say it operates as the discursive field.¹¹ In the visual arts the enunciative function is closely connected to the work of Marcel Duchamp and the appearance of the ready-made. The capacity of the ready-made, in Thierry De Duve's reading of Foucault, is precisely this slide from the signifying/grammatical/logical to the stated, or less aggressively, uttered. The ready-made emerges out of the transposition into statements of the type "here is..." or "this is...", and it is in this very transposition that the ready-made functions, once it is admitted as art. The ready-made is an object, e.g. a bottle rack that does nothing else but presents itself without further questions. This statement configures not an analysis of thought as always allegorical in relation to the discourse that it employs, but poses a motivation to state "This is art", and what it says of itself in its particularity. It says of the works of art in general.¹²

Duchamp did not reject the work of art through its enunciative function and its interpretation has not been carried out as a methodological article. The enunciative condition is valid for the work of art in general. "This is a work of art" is scribbled on everything that is called art and a ready-made is nothing but a work of art reduced to this very label, and it would not have been there if on the one hand it was not valid for every work of art and retroactively authorised by all the other works of art, whatever they are. "To produce a ready-made is to show it; to transmit a ready-made is to make it change context; to enjoy a ready-made is to wonder what it is doing in the museum."¹³

Is it perhaps possible to emphasise a shift from a statement-making practice where "signifying" is everything towards what I would call a "simple enunciative" practice in today's choreographic landscape? Not by putting an -ism into heterogeneity, nor through family resemblance, style or context, but rather through a methodology and a certain ascetic, or necessarily sober, operational mode. And can one see the necessity of this turn as a final departure from a romantic gaze haunting dance and the understanding of choreography? Within the field of choreographic art we have seen more or less attractive revolutions take place: away from the ballet, away from narrative and allegory, away from structure and form, away from emotion and allegory again, and you can probably name a few others, but choreography never cleaned out the house, and now here is where we start paying, in sweat, oh no... in thought and in the utterance "This is choreography". One could perhaps say, somewhat blandly,

that this is the Duchamp effect in dance, towards the ready-made (or no longer), and most of all a certain obsession with linguistic ambiguities and authorship (as well as with authorisation). A turn most exquisitely shown, and over-done, in Jérôme Bel's "Xavier Le Roy", where a tendentiously empty signifier is produced, which, while maintaining the incommensurability between the universal and the particular, enables the latter to take up the representation of the former.

An empty sign is of course a paradox, a concept introduced by Roland Barthes. An empty sign is simply not anymore, or has not yet become, a sign, and even if it were, we would not allow it to be sustained as empty, but would continuously invest it with meaning, and therefore with value. Nevertheless, reaching for an empty sign, or investing in its failure - which is not synonymous with a void, which implies a collapse, or implosion, of meaning and value, either through an endless chain of intra-referentiality, or through an unconditional inference - presents the possibility of a conceptual critique in at least four respects, on what choreography is, or can be, and on the body and its position in language. First, to reject choreography/body as a material (stable) object: a kind of dematerialisation that is obviously an important aspect of Xavier Le Roy's "Self-Unfinished". Second, to reject choreography/body as an operation (opus in the sense of a commodity) of an author or an authorizing capacity: this is the whole point of Jérôme Bel's "Le Dernier Spectacle", closely following Roland Barthes essay "The Death of the Author". Third, to reject choreography/body as a visual phenomenon: this is the counterpoint body of cyberspace, or even simply an internet body, which is, or can be, a free-floating body but not in the sense of disembodiment but as being in possession of "another" - not yet incarnated once more. This is a kind of "spiritualized materiality"¹⁴ which gives the user/spectator (remember Lara Croft) a free-ride to the object/pat, a, an open passage to the unrestricted projection of desire, or simply to hardcore pornography, and I mean h.u.d.c.o.r.p.e. But as Žižek argues, there is an ultimate lesson in relation to cyberspace, "not only do we lose our immediate material body, but we learn that there never was such a body - our bodily self-experience was always-already that of an imaginary constituted entity."¹⁵ And four, to reject choreography/body as institutionalised value, which in the field of choreography can be best exemplified through Xavier Le Roy's project "E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.", which not only deconstructs the theatre and the market (especially in E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. 2.7, Berlin), but also the body and its discipline, an issue even more clearly addressed by Christine de Smedt in the project "S&P", recreated for and performed by 81 different participants (usually amateurs) in each new venue.

However, the maintained incommensurability in e.g. "Xavier Le Roy", where even measure

based on relations to the human being is deconstructed (I am here thinking particularly of the part where the distance is measured by the length of a foot), remains inscribed in a discourse that still maintains a contractual condition at least to the extent of formulating a dichotomy between transmitter and receiver (this discourse can naturally not be escaped, in respect of not problematizing the ontological difference - what we do up here is not the same as you guys down there - between stage and auditorium, at least as event in and as itself. To insist on an interpretation adequate to the utterance that is exactly contemporaneous equals utopia).

This dichotomy is the very centfold of performance today, we find ourselves at a cross-road where what "emerges from what is said and nowhere else" needs to expand into a terrain where the particular is allowed to bring about the generalisation of the relations of representation as condition of the constitution of social order. The social here, as could also be said about the quality of the sign (non/empty) of "Xavier Le Roy", and I would here add Boris Charnetz's "Con Fort Fleuve", does not only designate sets of relations, but also the lack of words for an adequate designation of them. The social designates a non-relation, the gap between words and things (actions/events) or between nominations and classifications. As long as this expansion is not articulated, choreography, and performance, will find itself at the heart of an anachronism pursued to its limits, which is an affirmation of the non-place of the event that bears the name of revisionism¹⁶. This would be "Xavier Le Roy", not showing Michael Jackson but being disguised as him.

It is however possible to turn not only the disguised Michael Jackson around but also to create a kind of a meta-critique of the four steps of the conceptual critique exemplified above. This would be to address the surface of the sign, as a surface and nothing else, to invest in a denial of any other meaning than the first hand illustration, to create a plethora of interpretation, in the sense of giving over the utterance as indifference, with an endless need for interpretation.

Interpretation, conventionally, has to do with an excess of words of and about a certain event, e.g. a performance, but interpretation has always already tried to substitute things for words and has let itself, in this very operation which is endless, be trapped by words. To propose a transparency¹⁷ of this endless chain of interpretations, to present a sign which emerges not from what is said but from nowhere else - is to lay bare the arbitrariness of the process of interpretation and to show how it gives significance and effect to an event or utterance, and how this process is continuously surpassed by another, a following, in Jérôme Bel's "The Show Must Go On", which to a large extent a tragedy not only through its subject but also in its dramaturgical form (it follows Aristotle's model strictly), interpreta-

tion becomes painfully visible as the foreground, the surface, it is of events and words that must always be extracted from the lies of their appearance¹⁸.

However, the use of a sign as a sign and nothing but a sign, creating indifference through multiplicity, does not offer a derived critique but maintains its force only and just as spectacles. "The Show Must Go On" is social, at its most, but carries no wish to be critical, but with its "Just do it"-pathos it offers itself to the threat of homonymy, as a critique.

What neither of the two capacities can offer is a cancelling out of ontological difference, and as long as this difference is maintained choreography is living under the threat of anachronism, which it already experiences. This step has been taken by Tom Pischke, among others, both in his first group project "Event For Television (again)", but the thematically more stringent "Re-sort", where the audience are invited to co-create the spectacle, both as explicit performers but more importantly as transported to another level of self-inspection. It is within this sphere of blurred boundaries that the sign, as occupation, can lose its significance and instead formulate a direction of a possible political or ethical re-staging of *leu* (place/scene) in and by itself. Where the empty sign, creating a kind of social necessity, and the surface of the surface of the sign as interpretation can fold in onto itself. The social thus designates the distance of words and events from their truth, which is non-verbal and does not pertain to events. Interpretation poses, here, a certain geography (cartography) of *leu*(s), where there are facts that do not belong to the performative order but require a performative act, not other than interpretation¹⁹ and this "interpretation" is synonymous with the equation of the performative and the archive. The archive is the extension of memory which demands visible or material traceable remains. The archive is both the determining capacity of the creation of language and memory and the architecture of the law, or the power over memory. The "performative act, not other than interpretation" is giving access to relations between the archive's demand that performance disappear and its need to be constantly re-performed, to be kept alive. Its endless struggle to grasp, to place performance, as the appearance of material, as "authentic", and its dependence of repetition, necessarily embodied, and arguably always performative. "This body, given to performance, is arguably not disappeared but resiliently eruptive, remaining through performance [...] as indiscreet, non-original, relentlessly discational, and remaining".

Finally with a withheld wish to proceed into the political without stumbling on quality of expression - the simple enunciative utterance reaching for the universal creates a tendentially empty place, a void which can be filled only by the particular. It is in a matter of a voicing and simultaneousity of Mi-Telling, through which very emptiness, a series of con-

cial effects in the structuralization of social relations is produced.

An episode from the past interests us only inasmuch as it becomes an episode of the present wherein our thoughts, actions, and strategies are decided... What interests us is that ideas be events, that history be at all times a break, a rupture, to be interrogated only from the perspective of the here and now, and only politically.²¹

That universality is not a speakable language, and its articulation does not imply that an adequate language is available. It means only that when we speak its name, we do not escape our language, although we can - and must - push its limits.

In der Lucht werden Leeren Mitgeteilt, it is a kind of rendezvous.

¹⁸ Pierre Cabanne: *Dialogues with Marcel Duchamp*, (New York, 1971), p. 48.

¹⁹ See Slavoj Žižek: *On Belief*, (New York, 2001), pp. 20 and 145-151.

²⁰ See Jacques Rancière: *Seven Theses On Politics*, (Paris, 2000).

²¹ Michel Foucault: *The Archeology of Knowledge*, (London, 1995), p. 131.

²² The body in and by itself cannot be owned, it can only be ascribed to and inscribed in, but this is the body that can be understood as being under the law, or in other words, the token body inscribed in the archive. The body however possesses time, in the sense of Jacques Derrida's positioning of time as withdrawal, "Time... gives nothing to see, it is at the very least the element of invisibility itself. It withdraws whatever could be given to be seen. It itself withdraws from visibility. One can only be blind to time, to the essential disappearance of time even as, nevertheless, in a certain manner, nothing appears that does not require and take time." Jacques Derrida: *Given Time: Counterfeit Money*, p. 6, quoted in "Becomings, Explorations in Time, Memory, and Futures" ed. Elizabeth Grosz, (New York, 1998), p. 1.

²³ The concept Mi-Telling has been adopted from Werner Hamacher. See Werner Hamacher: *Amphora*, in *Thyphik*, ed. S-O Wallensten, (Stockholm, 1992).

²⁴ See Dorothea Okowski: *Flows of Desire and The Body-Becoming*, in "Becomings, Explorations in Time, Memory, and Futures" ed. Elizabeth Grosz, (New York, 1998), pp. 98-103.

²⁵ See Michel Foucault: *Archeology of Knowledge*, (London, 1995), p. 28.

²⁶ Gilles Deleuze: *Nietzsche & Philosophy*, (London, 1995), p. 40.

²⁷ See Michel Foucault: *Archeology of Knowledge*, (London, 1995), pp. 28-30.

²⁸ See Thierry de Duve: *Echoes of Readymade: Critique of Pure Modernism*, in "The Duchamp Effect" ed.

Martha Flaxink and Mignon Nixon, (New York, 1988), p. 97.

²⁹ *Ibid.*, pp. 99-100.

³⁰ *Ibid.*, p. 122.

³¹ See Slavoj Žižek: *On Belief*, (New York, 2001), p. 55.

³² *Ibid.*, p. 55.

³³ See Jacques Rancière: *The Names of History*, (Minneapolis, 1994), pp. 24-36.

³⁴ See Michel Foucault: *Archeology of Knowledge*, (London, 1995), p. 29, and especially "What is this specific existence that emerges from what is said and nowhere else?"

³⁵ See Jacques Rancière: *The Names of History*, (Minneapolis, 1994), pp. 32-34.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ See Rebecca Schneider: *Things Seen Once*. Seen Again, non-published paper delivered at the University of Gießen, Germany, 14 April 2000, pp. 3-4.

³⁸ *Revoltes logiques* collective, "Deux ou trois choses que l'historien ne veut pas savoir," *Le Mouvement social*, p. 100 (July-Sept. 1977), quoted in Jacques Rancière: *The Ignorant Schoolmaster*, (Stanford, 1991), p. xxi.

Ova pisma razmijenili su pisac i teoretičar performancea Adrian Heathfield i umjetnik Graeme Miller. Miller je britanski kazališni umjetnik, kompozitor i site artist. Proizlazeći iz hiralog i utjecajnog scenskog rada grupe Impact Theatre Cooperative kojoj je surađivao u osamdesetima, njegov rad danas obuhvaća širok raspon medija. Sljedeći ideju da je "kompozitor mnogih stvari koje mogu uključivati muziku", stvarao je kazališne i plesne predstave, te instalacije i intervencije koje često ostavljaju dojam da je riječ o strukturama sadržajnim od fragmenata stvarnosti komporiranih u neoznačene krajolike. Ako postoji temeljni narativ u čitavom njegovom radu, onda se odnosi na borbu za stvaranje i davanje imenla svijeta i izgradnju novih polu-svjeta, polu-profanih svjetlova iz fragmenata onog stvarnog. Ova kvaliteta nepostojanog dokumentarizma čitliva je u njegovoj prvim solo scenskom djelu, *Dunghness: The Desert in the Garden* (1987), kao i u njegovoj nedavnoj filmskoj suradnji s Johnom Smithom - *Lost Sound*. Raniji scenski rad, naručen od ICA 1987. godine i izveden prema partituri za dva koncertna glasovina, glas i snimljeni zvuk, temeljen je na svjedočanstvima, slikama i predmetima sakupljenim tijekom pet godina na putim rijetima jugoistočne Engleske. *Lost Sound*, premijerno prikazan na Pardaemonium Festivalu u Londonu 2001. godine, film je koji bilježi tajni život malog svijetljava siročnog Londona kroz slike, zvukove i glazbu s izgubljene i na ulicama pronađene audiotape. Njegova najpoznatija predstava, *A Girl Skipping*, premijerno izvedena u Palace Theatreu 1989. godine, a sljedećih godina proputovala je svijet, prikazala je vrstu rada koji istice užvišeno stanje izvođača. Publika je bila svučena u uzbuđenje i rizik žive igre u svijetu sve natopljenijem snimljenim vremenom. Ritam hoda i čin priče i događaja postali su srž drugog komada - *The Desire Path* - rada proizlazeći iz troglednog hoda u gradom, sba teme i procesi skupili su sedamdeset građana Nottinghama svih dobnih skupina i mlade, koji su, 1995. godine, jedan dan hodali ulicama grada te na taj način stvorili *Feet of Memory*. *Boots of Nottingham*. Uglazbljena, slučajna posrnja ovih zapamćenih šetnji emitirana je uz glazbenu podlogu natrag u grad preko lokalnog radija. Ovaj način rada, u kojem umjetnik gradi prostor, fizički ili virtualni, koji dopušta da stanovnici prepoznaju svoja mjesta, razvijao se kroz niz radova. Počelo je s *The Sound Observatory* (1992) u kojem je uzorak svote geometrije projekiran diljem grada Birminghama, a zvukovi i glasovi sakupljeni s mjesta koje je taj čin proizveo potom su uvedeni u prizan trgovački prostor u kojem se mogao čuti grad.

Ovakvi radovi bave se psihickom geografijom. Takvi su, također, radovi ostvareni u suradnji s umjetnicom Mary Lemley, *Listening Ground*, *Lost Acres*, (Salisbury Festival / Artangel 1994) koji je stvorio mrežu šetnji između Lemleyinih staklenih ozačivača i Millerovih radijskih odašiljača u krugu od 100 kvadratnih milja oko Salisburyja, te *Reconnaissance* (1998) koji je mapirao Norbury Park u Surreyju uz pomoć Lemleyine kumulativne teorijske knjige i Millerove glazbene mape na CD-u, kompiliranoj od glazbenih fraza koje budu usporene lokalnih korisnika. Budući da su to strukture kojima je cilj obuhvatiti sadržaj određenih mjesta, većina je tih radova još uvijek aktualna i dostupna za adaptaciju na novim lokacijama. Novi projekt, koji Miller razvija u suradnji s Museum of London, jest M11 projekt, Likvid, koji će premijerno biti prikazan 2002. godine kao masivni, polu-permanentni zvučni rad, te temeljena izložba suvremene zbirke tog muzeja. Novom tehnologijom odašiljanja bit će ponovno izgrađeno četrsto domova, uključujući i umjetnikov, poručenih da bi se izgradila obilaznica M11: bit će ponovno izgrađeni u zvuku evocirajući na taj način pretek života u istočnom Londonu. Glasovi i muzika bit će i danju i noću odašiljani duž čitave trase te ceste.

2000. godine Miller je bio pozvan da kreira rad za *Small Acts at the Millennium*, seriju vremenski i lokacijski uvjetovanih naruđbi radi obilježavanja milenija. Miller je kreira projekt mapiranja zvijezda u kojem je dvanaest ljudi diljem zemlje pozvano da promijene nebeski svod prema predmetima i legendama iz njihovih života. Prikupljeni skup zvijezdanih karata pokazao je lepezu osobnih kozmologija 2000. godine. *Overhead Projection* bio je prezentiran kao zvučna i vizualna instalacija u Warwick Arts Centreu tijekom promocija i sljeđenja. Adrian Heathfield bio je jedan od kustosaa ove serije performansa, a sponorski projekt inicirao je trajan dijalog na kojemu je temeljena i ova propiska između umjetnika i kustosa. Heathfield je najpoznatiji po pisanju o praksi suvremenog performancea te osobito po svojoj teorijskoj knjizi *Shattered Anatomies: Traces of the Body in Performance* (Arncliffe 1997). Njegov rad obuhvaća pisana istraživanja, kustoske i kreativne prakse; njegovo pisanje često je blisko europskoj filozofiji, fikciji i svjedočanstvima na bi li stvorio jedinstvene susrete s radom drugih. Jedno od pitanja koje se ponavlja kroz gradnju njegovog rada jest kako odrediti životnost događaja performansa.

Crtanje u nedohvatljivoj

dopisivanje Adriana Heathfielda i Graemea Millera

G1: Mirošile u posli

Adriane. Učinio sam to ponovno - vratio se s preznika, a da nisam poslao razglednice. Mislim da si bio ovdje dok me nije bilo. I obrnuto. U svakom slučaju mirošile su se u posli. Tako da su pisma odgovori na nekada pristigla. Ako ovo dobijete, možda će ti biti drago čuti da nisam posjetio sva ona mjesta, ali se činila pozivom. Siguran sam da poznajete ovu zemlju i da oči biti u stanju poredati ih redoslijedom u skladu s tvojim piscima. Ako ne si, možda će netko drugi moći.

Zbog kašnjenja nešto što je trebalo biti poziv i odgovor, sad može biti odgovor i poziv. Tko je bio koji? Budan sam do kasno, a sutra nano urabim. Pretpostavljam da čerovi mi donijeli sve. Ako njeđen od nas ne čini vaze među piscima iz ove korespondencije, onda to možda napravi netko drugi.

G2: Čovjek u šumi

Čovjek u šumi odlazi hodati tri dana, samo hoda i speva gdje stane, a onda ponovno hoda. Hodanje u šumi - neka vrsta ispit. Većina ispituje vlastite sjene u noći koje pada, da vid gdje će se sresti. Trebao bi spavati, a šuma je puna sjene i željeva a sve oko njega šušta i puckata. Trebao bi spavati, ali nebo zavija se zvijezdama. Pretanki, njegovi kapci neće ugosti prodorno zvijezdan zračanje. Svjetiljka pokazuje sjati, a sat pokazuje je jedanaest sati. Locom nadolje, dhtavai san s osjećajem protivnosti nadom blizavom svijetlošću. Spavajući čovjek, Akupunktum-Diagram apušenog lica u engleskim šumama. Kora dnevta. Zvijezda Sirius. Zvijanje. Zore u izmaglici dnevnog svijeta, nemamo spiti, a onda se zgugljava u postojanju hladnu kišu, ugašene su zvijezde. Sjedeći deset dana neće donijeti ni jednu vedru noć. Ti, negdje u dolinama je rasele, vrhovi bregova su bistri, u pet ujutro još su uvijek upaljena ulčna svijetla i u majki shvašaju malo zvijezde prije no što on ode. Akupunktum Čovjek hoda selom prije no što se drugi probude.

G3: Zvezdodijel

Evo 2000. godine. Završavam svoj projekt za Small Acts u Millenniumu. Tražio sam ljudje da preimenuju zvijezde. Jedan dječak nazvao ih je sva prema starišima, njegovo znanje je golemo i divno. Čini se da ne zna da su mnogi od starijaka razvili prema nebeskim tijelima. Konačno, dvanaest lista ili zvijezdanih imena potiče da iz zvučnih teleskopa uperenih prema nebu. Nih dvanaest je dovoljno da izrazu kako oslikavo ispisivanje naših života po nebeskom svodu vrlo brzo postaje više nego što se može čuti. Nekim pojedinačnim rječima trebalo bi doznati da zvone čudno se druge raju i trepane na nubi. Ti si rekao za pisanje da je i ono neka

vrsta brisanja; da nas izabrana riječ podjeća na neizabrano. BROWN piše dok je TAWNY šetio.

Ovo je pisanje u kojem se sugestivni kaco prostora koristi kao poevlina. Kao polje ideja ili bujica riječi, ono je tkivo mogućnosti. Nenapisana u ovom bještarnju jest nečija osobna verzija. Dok se sve svatko čudi na drugom dijelu, svi će stvoriti jedinstvene vaze. Korespondencija: pisanje koje je ubijeno čitanjem.

A1

Dragi Graeme
U ovom zadržim pismu pisao si mi o zvijezdama, kako one privlače tebe i kako ti privlači njih, o vremenu koje si proveo pljeći u njih s divljenjem te o mislima koje si pronalazio u tim klavirnim noćima. Ispričao si mi priču o čovjeku koji se zvao Akupunktum-Diagram, koji je, hodajući po šumi u takvoj noći, pronašao svoje tijelo probodeno "zvijezdanom radijaci-jom" s neba koje je završilo se zvijezdama. Podjeto si me da ono što vidim nije ono što se čini. Rekao si mi da je ono što imam danom zapravo plašt svjetlosti koji skriva zvijezde pred mojim očima. Podjeto si me kako ovaj grad oblači svoju noć u narančast sjaj, propali pokušaj neprestanog dana, postavljen na scenu nesumnjivo silama kapitala koje zadržavaju da sve vrijeme bude produktivno. Rekao si da kada sjedeš put pogledam nebo puno zvijezda, taj trenutak gledanja, iako me može učiniti sasvim prisutnim, sasvim povezanim, sasvim živim, uopće nije sad, jer ono što vidim nije viđenje mog vremena, već uzorci svjetlosti među kojima je najvrijedi barem "četiri godine star". Rekao si da se čini kako sada nije nikad jednostavno sada i da zapravo može biti sačinjeno od mnogih sada, s kojima je ovo sada nerazmivo vezano. Podjeto si me da ovo mjesto s kojega gledam u nebo, ovo mjesto na kojem pišem ove rečice i kazujem ove riječi, ovo mjesto koje zovem "ja", nije mimo mjesto, jer stojim na "kugli što se vrti, koja leti orbitom brzinom od 29 km/s oko zvijezde koja i sama put brzošću 270 km/s na ograniču rotirajuće galaksije u svemiru koji se širi".

G4: Piskeli

Prijatelj i kolega koji je filmski snimatelj počeo je koristiti digitalne medije. Ranije su slike bile složane od skupina kemikalija, ove su bile građane od molekula, molekule od atoma, atomi od protona i neutrona, ovi su pek bili građani od šest vrsta kvarkova što su se zajedno držali prijašnjim česticama. Fotografije su bile prepune fotona, gravitona, W i Z bosona. Sada mi kaže da je razočaran jer je saznao da se svijet sastoji samo od raznobojnih piksela.

G5: Linije za šetnju

Hodanje i prisjećanje, prisjećanje i zaboravljanje da odući kamo hodaš. To što vodiš, to što znaš da si praden, gura te naprijed. Sjedeći svijest o tome da si vođen vuče te naprijed u nepoznate teritorije, još uvijek prenise zločin-pjen prisjećanjem i prepuštanjem. Prisjećanje riječi u ritmu svog hoda. Hodanje u ritmu svojih spjećanja. Stani. Ali ne možda jer još uvijek korašiš riječi na mjestu. Ponovno prehodaj svoju rutu u tijelu i glavi, lulajući se s noge na nogu dozvoli rječima da izadu. Rasterećenje. Tri tjedna ovoga ne bih li uhvatio silu Birminghama u ritmičkim verbalnim fragmentima. Dok pripremam šetače za ulice Beča, još uvijek nije odlučeno jesu li oni ti koji upisuju sebe u grad ili su njihovi umovi neka vrsta osjetljive amuzije na koju se grad projicira. Kao što bi se takva inteligencija mogla raspasti tijelom, tako bi se mogla izdi i dublje u tkivo cijelog kraljevstva.

A2

Dragi Graeme
Nakon što sam svlađao vrtoglavlju, misli su mi se vratile na hvo Čovjeka Akupunktum-Diagrama, njegovom tijelu probodenoim znaka-ma svjetla i njegovom hodanju kroz šumsku tamu. On me podjeto na čin hodanja u tvom radu, na praćenje linije, na lutanje i gledanje te na čin crtanja, traženja puta i mapiranje terena. Hodanje i iznaženje, lutanje i mapiranje. Povičenje linije, iznaženje linije nečega, bivanje iz zvučnim duž linije, bivanje izvučenim. Čini se da je svaki tvoj konik, tvoj svaki postupak, uvijek izvetopisamski čin. Ja na Čovjeka Akupunktum-Diagrama gledam kao na nekog što se ne razlikuje od tebe i mene. Ali mi se čini da je on također idealan gledatelj za tvoj rad, ne samo stoga što ne može odnasti uporni pažljivi pogled od zvjezdanih konstelacija koje progiraju njegov život u hodanje, buđenje, otanju. Ukratko, on je čovjek čije je bivanje u prisilnom skladu sa zvijezdama, za što smatram da je hvaj plašaka sublimnost. Pješačka, ne zato što je nezanimljiva ili zauzima plaštovi, već zato što se može nad svugdje, pa ipek uvijek u pokretu. I ono što netko nazire u pješačkoj sublimnosti, kao i u svim sublimnim prikazivanjima, predstavljajući je onog što se ne da predstaviti. Možda "naziranje" i nije pravi izraz, jer odnos koji se ovdje pojavljuje nije samo gledanje, već i doživljavanje nečega s onu stranu, s onu stranu misli, jezika i vida. Podjeto si me da, iako je ponekad teško proziti urbano bještavilo, ova sublimnost nije neki uzvilen i rijedak trenutak pojačane povezanosti, niti munjevita pokudina u svijetu, već nešto što je i ovdje i tamo, s ovog svijeta, prouto ako si tome otvoren, ako pogledaš, ako je trenutak pravi.

Zato razmišljamo o tome da je ova pjesnička suština, koju pronalazim svugdje u svojim pjesmama i započinjama, zapravo metafora za pisara oio koje i kroz koju se ovaj rad tako dugo kreće. Dakle, metafora za performans, i za uvjete događajnosti koji si traže ne bi li je reirerirao kao performans. Jer, poput izvježdanog ribara, događaj performansa je predstavljajući onog što se ne da predstaviti, prikazivanje koje nikada nije ono što se čini. Kao takvom, njegova snaga je uvijek s one strane naših sposobnosti da mislimo, pišemo i da ga vidimo. Tako gledano događajnost je ispaš, s one strane razumijevanja i imenovanja, nešto izvan doživljiva, no tako što se čini sudnovato nepopravljivim i nestalim u sjećanju. U tragovima događaja, svi smo mi poraženi poput Winnie u Beckettovim Sretnim danima kada kaže: "Kako je lila ta nezaboravna rečenica?". Događaj je nezaboravni jer se duboko usisuje, jer te dodiruje na uzvišen način, ali ipak je samo "rečenica", dobro pronađena rečenica, knjiška jezika i prikazivanja, te kao takav tražio bi biti beskonačno ponovljiv. Ali "kako je lila ta nezaboravna rečenica?", što se toga tiče, mislim da dobar performans često poražava slično traumatičnom iskustvu u smislu da je pregruž, prepun ili prebrz; nema sumnje da ste bili tamo, ali isto tako osjećate da ste ga, na nekoj temeljitoj razini, propustili. Događaj se, kao što bi to teoretičan traume rekli, konstitira kolapsom našeg razumijevanja njega samog, i to je razlog zašto se vraća da nas progoni, zašto mu se i sami vraćamo. Čini mi se da odavde dolazi nužnost pisanja performansa, prikazivanja performansa na način postom zjelezarsima, iz praznina u razumijevanju i doživljaju koje događaj performansa predstavlja. Naravno, ne postoji jedinstveni početni događaj kojem bi se mogli vratiti, stoga što vrijeme performansa nije sada, već sada sasvimano od tada koje se ponovno ponavlja.

Što je potrebno da se takav događaj naista, da ga se isca? Što bi značilo biti povičen njime, bi njime privučen? Baram bismo mogli reći da u performansu postoji nužni poziv. Traži od nas da postanemo aktivni sudionici u stvaranju i ponovnom stvaranju rada, ispitati kreativni odzivi, u sadržajnost svog odigravanja i kasnije u mišljenju, pripremanju i pisanju, a možda čak i u slatim događajima poput ove pripreme. Ukratko, zove nas da mu dodijelimo poneko slovo, da ga imenujemo. Možda čak napravimo orbić od tih imena; poraženo kao svoj projekt. Overhead Projection gdje je socijalno raznolik skup ljudi preimenovao zvijezde u ocetrim, idiosinkratičnim obnavljanjima vlesniti nad prostorskom, nad nebeskim, nad nemogućim, imenuju zvijezde koje će uvijek ostati izvan doseg. Pili performansa, krtaj ga, neka te vuče potreba da ga ispiše.

G6: Orie žvota

Što se tiče gatanja iz člana, ako imat slabu oru žvota, počni misliti kašnjenja. Svrnaje stvara lipo dubok nabor pa svirači kašnjenja žve žvepe i duge žvota. Jednom sam video

edukacijski program u Sempentine Gallery gdje sam tražio djecu da stvaraju radove u maniri Piera Manzonia. Poput njegovih clikovom započinjama linija, tražio sam ih da clikovom crnu liniju koje predstavljaju njihove žvota, povlađi s rođenjem i zaviravajući u tom trenutku. Svako vijuganje i drnag mogu predstavljati događaj. Gledao sam ih kako prate vlastite priče u potpunj koncentraciji. Jask u kutu usana, glavni vodi, ponovno hodanje. Na kraju su ih započeli, pažljivo zaobiljei detum i nazvali ih "čest godina mog žvota" ili "Mo žvot do sada". Ako ništa drugo, ovo je bio performans pisanja. Započinjena kutje sada ziju sadržavajući duh njene radnje, zaštitene oznakama koje poput nadgrobnih spomenika omogućuju da stvari počnu u miru. Oni štite moguća značenja pružajući im zaklon. Treba li ih ostavi z započinjama ili njihovi putovi mogu opet biti prehodani okom? Dilema pisanja o performansu...

G7: Linija znači (Sredstvo linije)

Linija. Sredstvo. Je li ono što linija znači ono što je linija mislila? Posmatranje. Pedalirajući City Roadom, kao što se već i radi, izbjegavajući promet, krtičnim pogled na desno, kako i obično radim. Ovdje City Road Canal Basin otvara pogled na otvoreni brtj Elington. Dva slijeda linija idu u suprotnim smjerovima - po svojoj prirodi slijede svog cilj od Old Streeta - iako nikad ne vidim stvoriti li oni kad tamo jer je ovo kratak izvadak iz njihova putovanja. Udaljenja crkva dostojanstveno prelazi preko dionice dok ispred nje blži i ubrzanje zvoni kili moćno iz pozadine, brzinom i odlučnošću koja znači najzablješće pjevanje. Crkva poduzima svoju uobičajenu utrku s istim rezultatom, ali upravo u trenutku kada se njihovi slijedi dijelovi spoje, nastaje čitav bljesak egzistencij. To je moja fotografija knjižlika snimljena u istom trenutku kada me utruduga leća, zauzavajući u udaljenom mjestu paraliaksa, uhvata dok se jedna penjem uz brtj.

G8: Linija je mislila

To je navika stabiša hodanjem i ponovnim hodanjem linijom duž osamsto osobljstva u Salisburyju od prije osam godina. Još uvijek čuvam fotografije iz tog vremena i mogu vidjeti kako šljak katedrala presjeca Old Sarumov grobni humak. To je također i fotografija mene i linije bukve i sveti drva koja gleda prema van.

Genažavajući ravnu liniju na tlu, geodet poravnava pogled pomoću dva štapa i, čineći to, postaje neka vrsta trećeg štapa. Mjeritelj izmjeren. Experimentator dio eksperimenta. Spjun učen. Gledanje unatrag. Čelčno ravna linija i poput mape prizor Laitening Grounda uzamaku u svom hodanju pred predavacjivim dojmom zbiranog vođila i razasutih markacija Lost Acres - tako ste uvijek bili u centru novog okoliša.

A3

Ali utroglavica se vrstila i sadla se za svaku riječ koju pročtam ili napišem čini da žvi u prenamanoj suspenziji uvjeta kojega se žudim osjećati i pred kojim žudim pisati. Čitam i pišem na rubu sanjenja. Događajnost zahjva počtu sanjenja. "Mislam da čitam: rječ me zaustavlja. Ostavljam stranicu. Slogovi riječi počinju se kretati usloko. Naglašen akcent počinju se izvirati. Rječ napušta svoje značenje kao preopterećenje koje sprečava sanjenje. Potom riječi preuzimaju druga značenja kao da imaju pravo biti mlade, i riječi odlutaju, gledajući u kufte mog vokabulara u potrazi za novim društvom, (za) lošim društvom. (...)

I gore je kad, umjesto da čitam, počnem pisati. Pod (kemijskom) clikovom anatomije slogova se polako odleiva. Rječ žvi slog po slog, u opasnosti od unutaršnjih sanjenja. Ostaje problem kako ostavi riječ netaknutom, ograničavajući je na njeno uobičajeno robovanje unutar prozračne rečenice, rečenica koje je (ili bi mogla) prekrizana (na kraju svega). Žir sanjenja ne razgrnjava započetu rečenicu? Rječ je pupoljak koji pokušava postati grančica. Kako iko može ne sanjati dok piše? (Kemijski) clikovi je ta koja sanja. Prave stranice daju pravo za sanjenje. (Istovremeno) nebo s one strane. Kad bih samo (ja) mogao pisati za sebe. Ali je sam prikazan za druge glasove prema kojima ne mogu da ne pišem. Kako je teško (i)ostiti ove riječi u knjigu. (Treba bih sahati riječi ponovno zajedno) natjerati ih da prate (liniju). Ali ako netko piše (ili bi pisao) knjigu o sanjenju, ne bi li dobio trenutak kad valja pustiti (kemijski) clikovi da ide sama, sanjajući da progovori i, još bolje, sanjati sanjajući dok izostvorenno postoji uvjerenje da je (on) preispisuje. (Imena Bachelarda, The Poetics of Reverie, strana 17)

G9: Geodeti

Sao sam na fakultet u Leadu i žvito tamo osam godina. Woodhouse Moor je bio park blizu fakulteta i svake bi jeseni studenti geodizije vijabljali mjerenje parcelirajući taj teren - koji mora da je jedan od najpreciznije izmjerenih komada travnjaka ikada. Ono čega sa sjećam, što je povezano s prvim mrisom vlažnog lišća, polje je puno geodista s podlogama za pisanje i teodolitima natkranjen po parku. Nisuh bi poput gljiva na nekoliko tjedna, obavili mjerenje, i onda nestali.

G10: Nanižavanje perli

Ovdje je tisuću devestito devestest i druga, i manja anagrama koje je poharao Desre Petre završila je u radu. Završila je u radu jer je mješanje i premještanje slova u nastrovu bilo blizu ljudu punom značenja. Misim da pokazuje spremnost s fragmentima koja je plod nekog vremena, kao što je to možda i potreba da se mazañjati naščlane ne bi li ih se ponovno iskalo. Naravno, mnogi su anagrami korisni za izražavanje njihove besmislice. Ono što je bilo

jele seblastini, bili su to i oni koji su se ustinu pozvali s ternaia djela. To su bili....

THE PET RADISHES
HIS THEATRE SPED
SHAPE THE STRIDE
HE PATED THE PIGS
HE SPED PETS' HAT
HEED THE RAT PIG
HATE THE SPIDERS
SHRED THE PASTIES HE, DEATH PREST
THIS SPADE THERE HEED THE PASTIES

G11: Put umrlijan krviu

Ovo je izvadi iz knjige Numbers, Their mean-
ing and Magic Isidore Kozminsky iz 1912
godine. "Najveća pomorska katastrofa koju je
svjet ikada video bez sumnje je potonuće
Titanica. Uzbu to događaja svjet je u našim
umovima. Taj veliki putnički brod, jedan od
vrućica brodograđevničke umjetnosti, našao
je svoj grob u ledenim vodama, kao da je nev-
idljiv rukama bio prisiljen prema dole. Ima
TITANIC predstavlja se brojevima ovako: T=4,
I=1, T=4, A=1, N=3, I=1, C=2. Njihov je zbroj
18, a 18 je zao broj. "The Twilight", "The
Bloodstained Path" - broj elemenata prevrta
lok sud, itd.

A4

Što je potrebno da se takav događaj naizgled
da ga se isorta? Što bi značilo da bude ortano
duž njegove linije, da ga on isorta?
Ako se za promatranje performansa taj
događaj konstitira kolapsom njegova razumi-
jevanja, performans uvodi u igru nešto slično
pozivu i smjeru koji nalazimo u svjedočenju.
Ono je koje je svjedočilo događaju, njime je
pozvano, prisiljeno da uzvati poziv i govori o
događaju. Ipak se taj govor kreće u serijam
kolopima, u jednom uvijek frustrirajućem
povratku prema zamišljenom "izvornom"
događaju. Pripovijedanje je neophodno frag-
mentirano, nikada ne završava, fiksira ili imenuje
događaj koji želi prikazivati. Doduše, iskušenje
za svjedoka je sakriti tu fragmentiranost,
prekriti netonku svjesnost koja bi zaklopila
događaj, koja bi smjestila prošlost duboko u
prošlost i tako povukla liniju između prošlosti i
sadašnjosti završavajući zamornu smjenu. Ovo
je, također, kritičko iskušenje teoretičara per-
formansa. Ali to nije linija koju bih imo povući.
Mene zanima pronaći način pristupanja
događajnosti performansa koji su svjesni
načina kojima performans napreknio izbjega-
va misao, ajevanje i pisanje. Potom me zani-
maju načini razmišljanja, ajevanja i pripovi-
jedanje performansa koji priznaju svoje vlastite
rupe i praznine, sebi svojstvene promašaje. Ja
sam sklon misli o ovome kao o odnosnom,
dužnom i konačno etičkom predmetu. Riječ je
o ispoznavanju i neispoznavanju jednog susreta s
onim što ste propustili u performansu, s onim
drugim vaših vlastitih misli, s drugim ljudima, s
dugosti drugih ljudi, s nepoznatim životom
koji se događa među vama.
Ovo je, dakle, pitanje drukčijeg načina pisanja,
pisanja prema vlastitim epistemološkim

isključenjima. Postoji određeno prelaženje lini-
ja, granica i nazika koje su mi bile uvijek iznova
važne u ovom projektu. Na tematskom nivou
ovo je uključivalo istraživanje i problematiziranje
binarnih nazika između subjekta i objekta, živo-
nog i neživog, života i smrti, prisutnosti i
odsutnosti, sadašnjosti i prošlosti. Ali onaj ih
pitanja ovo je pisanje je uključivao dva
rekurentna formata predmeta koji su za mene
ključna pitanja pisanja performansa i njegovog
odnosa prema događaju o kojem govorim: prvo
je ovažanje misli i jezika osjetljim anga-
manu, a drugo je otkrivanje kroz pisanje i u
pisanju te razotkrivanje granice samog autora
pisanjem.

G12: Otrganje slonova

Spoji točke - slagalica krajnjeg razočaranja. Ne
samo zato što vidimo cirkuski bazenčić i loptu
koje je već ucrtao profesionalni umjetnik, i
znamo što će to biti, ne samo zato što se,
narcotavi oblik, naša pučnosta linija čini
slabostim kraj profesionalne tvrdje, već
ponajviše zato što slon kojega mi izvlačimo
nije ništa više dol onaj isti slon kojeg je nešto
drugi stavio unutra. Vjerojatno mi je bilo 6 godi-
na kada sam ovo oćinio.
Sad sam malo stariji. Pokušavam pružiti svojim
slagalicama (Publika? Pas? Istraživač?) životin-
ju njihove vlastite invencije. Rezultat koji je
pedesetpostotno njihov. Profesionalni potez
ispadaju drukčije, ali drže porazan dio zajedno.
Ostavim li stvari prirovnostima, bez
nagovještaja ishoda, niko se možda ne bi tru-
dio. Na kraju krajeva, Adriane, mi volimo
izvlačiti zaključke. Priznajmo, na kraju krajeva,
nema takvog memca za putovanja poput
obezbajanja da će se stići na određite.

G13: Izvlačenje zaključaka

Mora da je to bila fraza se Svjetskog kupa.
Čuo sam je pet puta u tri minute, ali to je
vjerojatno samo zato što je to shvorenje koje
prebiva u mišljenju.
Na kraju krajeva boja je ekipe pobijedila.
Na kraju krajeva odluka je odluka i morali žvi-
jeti s njom.
Priznajmo. Na kraju krajeva ekipa je onoliko
dobra koliko je dobar vlatar.
Priznajmo što? Na kraju koji krajeva? - Kada
levaru dođu kući. Kada golubovi dođu kući
apevati. Na kraju krajeva ptice spavaju.

Sudnja je večer, neposredno prije odbacivanja
vremena. Večernja crkvena pjesma - Sada je
denu kraj. Noć se približava, Sjene večeri,
Kradomice kiše preko neba... Reci što imaš
reći

A5

Dragi Graeme
Sinoc, dok se dan blitio kraju, našao sam na
događaj zbog kojeg sam se osjećao najprisut-
nijim, nepovezanijim, najbližijim što sam se
ikada osjećao. Želim ti reći što je to ovaj život,
ali ne mogu. Jer Ja koje govori, koje bi ti našlo,
nije bilo tamo. Nije bilo tamo, ali je svjedočilo
nešto doživljelo, svjedočilo nešto osjetilo, nešto

što je još uvijek sa mnom, prošlo, ali puno
potencijala, nezaboravljivo, ali ipak nepopravljivo,
nastanjeno u meni, ali nenaspedruto jenjav-
jućom sigurnošću riječi. Kada bih to kada
ugovorio, smislo bih se i nastopio pred
tobom, postao bih kao sama ta stvar koje
nema samu sebe. Ali ipak riječ namir, namir
da približe taj život življen, neviden, osjećan u
pukotinama misli, osjećan između želje i njez-
na oćevanja, između gubitka i nade, između
tebe i mene. Nemoguća stvar, u isto vrijeme
pojedinačna i mnogostruka. Tamo je i nije
tamo. Zauvijek i nikada važe. Nastavlja bez
kontinuiteta. Želim reći što je ovaj život, želim
to točno objasniti kao što to drugi pokušavaju.
Pričajte za to. Ali jedino što mogu jest reći
otvori u prazno.

G14: Uz malo vremena

Uz malo vremena možda uspostaviti vezu
između tih dva čega.
Jučer sam utipkao broj 29 u Google pretraži-
vaču. Pokazao je stranice i stranice slika. Ovo je
prva strana, a nakon nekog vremena jasno da
se veze pojaviti ...



Ovaj je djalog prvi put prezentiran na Istra-
vačkom simpoziju izvedenih praksi "Tonight
Matthew I'm Playing the Epistemologist", na
Middlesex University, (ipany 2012).

Preveo: Vid Meeric

These letters were exchanged between the writer and performance theorist Adrian Heathfield and the artist Graeme Miller. Miller is a British composer, theatre and site artist. Emerging from the bold and influential stage work of Impact Theatre Co-operative in the 1980s, a group he co-founded, his work now embraces a wide range of media. With the idea of being "a composer of many things that may include music", he has made theatre, dance, installations and interventions which often share a sense that they are structures made from fragments of actuality, composed into resonant landscapes. If there is an underlying narrative to all of his work, it concerns the struggle to make sense of the world and the building of new half-sacred, half-profane worlds from the fragments of the real one. This quality of volatile documentary is as readable in his first solo stage work, *Dungeness: The Desert in the Garden* (1987), as in his most recent film collaboration with John Smith *Lost Sound*. The earlier stage work, commissioned by the ICA in 1987 and performed to a score for two grand pianos, voice and recorded sound, was based on testimonies, images and objects gathered from this bleak headland of S.E. England over 5 years. *Lost Sound*, which premiered at the Pandoraomium Festival, London 2001, is a film which documents the secret life of a small neighbourhood of East London through the images, sounds and retrieved music of lost recording tape found hanging in the streets.

His best known stage work, *A Girl Slipping*, which opened at the Place Theatre in 1989 and toured internationally over the following years, exemplified a kind of work which places the heightened state of the performer at the foreground. Audiences were drawn into the thrill and risk of live play in a world increasingly flooded with rhythmic time. The rhythm of walking and the act of remembering became the core of another stage piece, *The Desire Path*, a work derived from three weeks of walking in the city. The same themes and processes brought together 70 citizens of Nottingham of all ages and backgrounds to walk the streets of the city on one day to create *Feet of Memory*. *Boots of Nottingham* in 1995. Set to music, the accidental poetry of these remembered walks was broadcast back into the city via local radio. This vein of work in which the artist builds a space, physical or virtual, that allows a kind of feedback for the perception of place by those who live there has run through an evolving series of works. These began with *The Sound Observatory* (1992) in which a pattern of sacred geometry was cast over the City of Birmingham and sounds and voices gathered from the points this generated were imported into vacant retail space in which the city could be heard.

Works like this deal with psychic geography. So do the pieces created with artist, Mary Lemley, *Listening Ground*, *Lost Acres*, (Salisbury Festival (Artangel 1994) which built a network of walks between Lemley's glass markers and Miller's radio transmitters over 100sq miles around Salisbury, and *Reconnaissance* (1998) which charted Norbury Park, Surrey with Lemley's cumulative bookwork and Miller's CD musical map, compiled from local users' evocative musical phrases. Being structures which aim to capture the content of particular places, most of these works are still current and are available to be adapted to new locations. A new project which Miller has been developing with the Museum of London is the M11 project, *Linked*, which is now scheduled to open in 2002 as a massive semi-permanent sound work and off site exhibition of the contemporary collection of the Museum of London. With new transmitter technology, the 400 homes, including the artist's own, which were demolished to build the M11 link road will be rebuilt in sound, evoking a cross-section of East London life. Day and night, voices and music will be broadcast along the length of the route.

In 2000, Miller was invited to create a work for *Small Acts at the Millennium*, a series of time-based and site-specific commissions to mark the Millennium. Miller created a star mapping project in which twelve people throughout the country were asked to rename the heavens according to the objects and legends in their lives. The resulting set of star charts showed a range of personal cosmologies of the year 2000. *Overhead Projection* was presented as a sound and visual installation at Warwick Arts Centre throughout the months of December and January. Adrian Heathfield was one of the co-curators of this performance series and the project initiated a continuing dialogue on which the following composition of letters between the two is based. Heathfield is best known for his writings on contemporary performance practice and in particular his composition of the bookwork *Shattered Anatomies: Traces of the Body in Performance* (Amotifi 1997). His work spans written research, curatorial and creative practices; his writing often drawing on continental philosophy, fiction and testimony to create unique encounters with the work of others. One of the recurring questions throughout the body of his work has been how to determine the liveness of the event of performance.

Drawing In Thin Air

Correspondence between Adrian Heathfield and Graeme Miller

G1: Crossed in the Post

Adrian, I've done it again - come back from holiday without sending my cards. I think you were here when I was away. Or the other way round. They've ended up getting crossed in the mail anyway. So the letters they are replies to never arrived. If you get this, you might like to know that I haven't visited all these places, but they seemed connected. I'm sure you know this country and will be able to place them in the right order with your letters. If not, perhaps someone else will.

Due to the delay some of what was to be call and answer may now be answer and call. Who was which? I'm up late and have an early start. I guess we'll just bring everything. If neither of us makes the correspondence in this correspondence than perhaps someone else will.

G2: Man in the Woods

The Man in the Woods has decided to walk for three days, just walking and sleeping where he stops, then walking again. Sleepwalking - a sort of test. Tonight he is testing his own shadows against the closing night to see where they meet. He should sleep, but the wood is filled with pheasants and hedgehogs and every other snuffling twigenapping thing. He should sleep, but the sky is howling with stars. Too thin, his eyelids will not shut out the piercing stellar radiation. The torch shows the watch and the watch shows 11 o'clock. Face down, a trembly sleep with the sensation of being tattooed by cold brilliant light. Sleeping Acupuncture-diagram Man is face down in the English woodland. Tree bark. Dogstar: Howling Down with its daylight haze and also with its slack drizzle thickening to steady cold rain has shut the stars off. The next ten days will not have one clear night. Hereabouts the settlement is in the valleys, leaving the hillsides clear and at five in the morning streetlights are still alight and in the mist make a little constellation before he descends. Acupuncture Man walks through the village before anyone else is up.

G3: Stargazing

Here's the year 2000. I'm finishing my project for Small Acts at the Millennium. I've asked people to rename the constellations. One boy has named them all after sweets, his knowledge is awesome and solemn. He doesn't seem aware that many of the sweets are named after celestial objects themselves. Finally twelve lists or star names will pour from sonic telescopes pointing at the sky. Just

twelve should start to convey this writing of our lives into the sky itself becomes rapidly too much to hold in one earful. Some single words should be allowed to ring while others cluster and flicker at the edge. You said, of writing that it is a kind of enuresis too; that the word chosen reminded us of the one not chosen. BROWN is dancing while TAWNY is the willowherb.

This is writing by using the suggestive chaos of space as a surface. Like a field of ideas, or a shower of words, it is a tissue of possibility. Unwritten in this babble is one's own version. As each person will wander in a different sequence, they will make unique connections. Correspondence: writing that is done by reading.

A1

Dear Graeme

In your last letter you wrote to me about the stars, about their draw on you and your drawing of them, about the times that you have spent gazing into them, and the thoughts you found in those sliding nights. You told me a story about a man called Acupuncture-diagram, who walking through the woods on such a night, found his body pierced with "stellar radiation" from a sky that howled with stars. You reminded me that what I see is not what it seems. You told me that what I think of as the day, is actually a cloak of light that hides the stars from my eyes. You reminded me how this city coats its night in orange glow, a failed attempt at perpetual day, staged no doubt by the forces of capital, which require all time to be productive. You said when I next look into a star-filled sky, that moment of looking, though it may make me feel my most present, most connected, most alive, is not a now at all, since what I see is not a sight of my time, but rather a pattern of light, the newest of which is at least "four years old". You said, it seems that now is never simply now, and may in fact be made of many things, to which this now is inextricably bound. You reminded me that this place from which I look into the sky, this place from which I write these lines and say these words, this place that I call it, is not a still point, since I am standing on a spinning sphere, hurtling in orbit at 29 k.p.s. around a star that is itself shooting off at a blistering 270 k.p.s. on the arm of a rotating galaxy in an expanding universe."

G4: Pixels

A friend and colleague who is a chemistographer has started to use digital media. Before, images were built from clumps of chemicals, which were built of molecules, which were built of atoms, built of protons and neutrons, built in turn of six varieties of quark, held together by gluons. Photons were swimming with photons, gravitons, W and Z bosons. Now he tells me he is disappointed to find that the world is merely made up of different coloured pixels.

G5: A Line for a Walk

Walking and remembering, remembering and forgetting to decide where you are walking. Leading, knowing that you are being followed pushes you on. Following knowing you are led draws you forward into unknown territories, still too busy remembering and drifting. Remembering words to the rhythm of your feet. Walking to the rhythm of your rememberings.

Stop. But you can't, because you still walking words on the spot. Re-walk your route in body and head, rocking from foot to foot and let the words come out. Down load.

Three weeks of this to trawl up an image of Birmingham in rhythmic verbal fragments. It is still ambient as I prepare walkers for the streets of Vienna, if it is they who write themselves into the City, or if their minds are a kind of sensitive emulsion onto which the City casts itself.

Just as this intelligence may be dispersed throughout the body so it might spill further into the fabric of the whole landscape.

A2

Dear Graeme

After I overcame my dizziness, my thoughts turned again to your Acupuncture-Diagram Man, to his body pierced with shafts of light, and to his walking through the wooded dark. He reminded me of the act of walking in your work, of following a line, of wandering and looking, and the act of drawing, of tracing a path and mapping a terrain. Walking and tracing, wandering and mapping. Drawing a line, drawing something out, being drawn along a line, being drawn. It seems that every step you take, your every action, is always already a scriptural act.

I think of Acupuncture-Diagram Man as someone not unlike you of course, and me. But I suspect he's also an ideal spectator for your work, not least because he can never avert his gaze from the stellar constellations that haunt his walking drawing waking life. In short he is a man whose being is compulsively tuned to the stars, to what I think of as your pedestrian sublime. Pedestrian, not because it is dull or coated, but because it is found everywhere, yet always on the move. And what one glimpses in the pedestrian sublime as in all sublime representations, is the presentation of the unrepresentable. Perhaps "glimpses" is itself not quite the word, since the relation that emerges here is not just a seeing, but an experiencing, of some beyond, a beyond of thought, language and sight. You reminded me that though it is sometimes hard to see through the urban glare, this sublime is not some exalted and rare moment of heightened connection, not a thunderous crack in the world, but something that is here and there, of this world, present if you are open to it, if you turn your eye, if the moment is right. So I am thinking that this pedestrian sublime I find everywhere in your writings and observations, is really a metaphor for that practice

ground and through which your work has turned for so long. A metaphor then, for performance, and for the conditions of eventhood that you have sought to create through performance. For like the stary sky a performance event, is a presentation of the unrepresentable, an imaging that is never what it seems. As such its force is always beyond our abilities to think, write and see it. In this respect eventhood is an excess, beyond comprehension and naming, something intensely memorable, but also it seems strangely irrevocable and unfixed in recollection. In the wake of the event we are all a little like Winnie in Beckett's *Happy Days* who says "what was that unforgettable line?". The event is unforgettable because it cuts deep, because it touches you in profound ways, but it is nonetheless just "a line", a well worked routine, a slice of language and of representation, and as such it should be infinitely repeatable. But "what was that unforgettable line?". In this respect I think a good performance event is often a little like traumatic experience in the sense that it is too dense, too full, or too quick; you were undeniably there, but you also feel that you were, on some fundamental level, missing it. The event, as the trauma theorists would put it, is constituted by the collapse of our understanding of it. Which is why it returns to haunt us, why we return to it. This is where, I think, the imperative to write performance, to picture it in a star strewn sky comes from, from the gaps in understanding and experience that the event of performance presents. There is not of course a singular originary event to which one could return, not least because the time of performance is not a now, but a now made up of things which it repeats again.

What would it take to draw such an event, to draw it out? What would it mean to be drawn along its line, to be drawn by it? At the very least we might say that in the performance event there is an imperative call. It requires us to become active participants in making and re-making the work, it inspires creative response, both in the present time of its enactment and afterwards in thought, recollection, writing and perhaps even events like these. In short it calls us to give it some letters, to name it. Perhaps we might even make a drawing of those names; a little like your project *Overhead Projection*, where a socially dense set of people named the stars in personal, idiosyncratic repossessions of the vast, the heavenly, the impossible. Name the stars that will remain always out of reach. Write performance, draw it out, be drawn by the need to write it out.

G8: Lifelines

In palmyria, if you have a week life-line, take up the castanets. Playing makes a nice deep crease and distant players live fine long lives. I once ran an education scheme at the Serpentine Gallery getting kids to do work in the manner of Piero Manzoni. Like his sealed

pencil lines, I got them to draw pencil lines which represented their lives, starting with their birth and ending at the present moment. Each twist and turn might represent an event. I watched them trace their own narratives in total concentration. Tongue at the corner of the mouth, head in the lead, re-walking. At the end, they sealed them up carefully noting the date and labelling them "six years of my life" "My life so far". This was performance writing if ever. The sealed containers now mature containing the ghost of an action, protected by labels, which, like tombstones, let things rest in peace. They protect possible meanings by giving them something to hide behind. Should they be left sealed, or can their paths still be rewalked by the eye? Dilemmas in writing about performance ...

G7: A Line Means

A line. A mean. Is what a line means what a line meant?
Alignment. Pedalling up the City Road, as one does, dodging traffic, a glimpse over to the right, as I usually do. Here the City Road Canal Basin opens out the view to the plush hill of Islington. Two spires are moving in the opposite direction - presumably tracking off to Old Street - although I never see if they ever get there as this is a short excerpt from their journey. The further church makes a stately transit across the stage, while in front, the rearer and faster steeple glides powerfully from behind with a speed and determination that means overtaking is inevitable. The churches enact their usual chase with the same result, but at the exact moment their pointy-bits come together, there a keen flash of exactness. It is my snapshot of the landscape taken at the exact same moment that an ultra long lens sniping from the far distant point of periscope captures me struggling up the hill.

G8: A Line Meant

It is a habit held from walking and re-walking the line of 18 transmitters in Salisbury eight years ago. I still retain snaps from this time and can see Cathedral spire intersecting Old Sarum's mound. It is also a snap of me in a line of beach and holly trees looking out. Marking a straight line on the ground, the surveyor lines his eye against two sticks and, in doing so, becomes a kind of third stick. Measurer measured. Experimenter part of the experiment. Spy spotted. Hindsighting. Listening Ground's steel-rule line and map-eye view yielded in its walking to the pervading sense of *Lost Acres*'s shufflable guidebook and scattered markers - that you were always centre to a new frame.

A3

But the dizziness returned and now every word I read and every word I write seems to live in a temporary suspension of a condition from which I long to be free, and to which I

long to fall. I read and write at the edge of reverse. Eventhood requires a poetics of reverse.

"I think I am reading: a word stops me. I leave the page. The syllables of the word begin to move around. Stressed accents begin to invert. The word abandons its meaning like an overload which is too heavy and prevents dreaming. Then words take on other meanings as if they had the right to be young. And the words wander away, looking in the nooks and crannies of my vocabulary for new company. [for] bad company. [...]"
And it is worse when, instead of reading, I begin to write. Under the pen[ci]l, the anatomy of syllables slowly unfolds. The word lives syllable by syllable, in danger of internal reversals. The problem remains how to maintain the word intact, constricting it to its habitual sentence in the projected sentence, a sentence which [may well] be crossed off [at the end of the day]. Doesn't reverse ramify the sentence which has been begun? A word is a bud attempting to become a twig. How can one not dream while writing? It is the pen[ci]l which dreams. The blank page gives the right to dream. [The open window, the sky beyond]. If only [I could write for] myself alone. But I am chained to other voices which I cannot help but write towards. How hard it is [to make these words into a book]. It would have to stitch words back together to make them follow [a line]. But [when] one [is] writing a book on reverse, [would not] the time [have] come to let the pen[ci]l run, to let reverse speak, and better yet to dream the reverse at the same time one believes [one] is transcribing it.
(after Beckett, *The Poetics of Reverse*, page 17)

G9: Surveyors

I went to college in Leeds and lived eight years there. Woodhouse Moor was a park near the University and every autumn student surveyors would practice surveying by plotting this terrain - which must be one of the most closely measured bits of grass anywhere. What I remember, associated with the first smell of damp leaves, is a field of surveyors with clipboards and theodolites scattered over the park. They would spread out like mushrooms for a few weeks, perform their precision, then disappear.

G10: Roasting Beads

Here is 1992, and the anagram craze that swept the Desse Paths ended up in the work. It has ended up in the work because the shuffling and reshuffling of the letters of the title is close to a meaningful madness. I think it shows a dexterity with fragments that is of our time and perhaps a need to break materials down in order to re-weave them is too. Of course many anagrams were useful to convey their nonsense. What were spookier were the ones which genuinely connected with the themes of the piece. They were ...

SHE PET PACHES HIS
 HIS THEATRE SPED
 SHAPE THE STRIDE
 HE RATED THE PASS
 HE SPED PET'S HAT
 HEED THE RAT PASS
 HATE THE SPIDERS
 SHRED THE PASTE SHE, DEATH PRIEST
 THIS SPADE THERE HEED THE SPWAGETS

G11: Bloodstained Path

Given a bit of time you can make a connection between anything.
 This is an excerpt from Isidore Kozminsky's 1912 book *Numbers, Their meaning and Magic*. "The greatest shipping disaster the world had ever seen is", without doubt, the wreck of the Titanic. The very honor of it all is fresh within our minds. This great liner, one of the triumphs of the shipbuilders' art, found its grave in the icy waters, "pressed down as if by invisible hands". The name TITANIC equals 18 thus

T=4, I=, T=6, A=1, N=5, I=1, C=2 =18

18 is an evil number. "The Twilight", "The Bloodstained Path" - a number of elements deception bad judgement, etc.

A4

What would it take to draw such an event, to draw it out? What would it mean to be drawn along its line, to be drawn by it?

If for the spectator of the event of performance, the event is constituted by the collapse of its understanding, performance sets in play something similar to that call and relay found in witnessing. The I that has witnessed the event is called by it, is compelled to return the call and speak of the event, yet this speaking moves in a serial loop, an ever frustrated return towards the imagined 'original' event. The telling is necessarily fragmented, never closing, fixing or naming the event it seeks to re-present. However, the temptation for the witness, is to hide this fragmentation, to provide a rhetoric of coherence that would close the event, and that would place the past firmly in the past, and in so doing, draw a line between past and present, ending the tiresome relay. This too is the critical temptation of the performance theorist. But this is not the kind of line I am interested in drawing. I am interested in finding ways of approaching the eventhood of performance that are mindful of the ways in which performance constantly eludes thought, memory and writing. Ways then of thinking, recalling and telling performance that acknowledge their own holes and gaps, their inherent failures. I tend to think about this as being a relational, sensuous and ultimately ethical concern. It is about staging and re-staging an encounter, with what you missed in performance, with the other of your own thought, with other people, with the otherness of other people, with the unknown life that happens

between you.
 This is then a question of writing otherwise, of writing towards one's own epistemological exclusions. There is a certain crossing of lines, of boundaries and distinctions, which have been recurrently important for me in this project. At a thematic level this has involved exploring and problematising the binary distinctions between subject and object, the animate and the inanimate, life and death, presence and absence, the present and the past. But beyond these issues, this writing has involved two recurrent formal concerns which for me are key to the question of performance writing and it's relation to the event of which it speaks: the first is the opening of thought and language to sensory engagement, and the second is the discovery through and in writing, and the exposure by writing, of a limit of its author.

G12: Drawing elephants

Join the dots - the puzzle of ultimate disappointment. Not only because we see a circus tub and ball already drawn in by a professional artist and we know what it is going to be. Not just because having the drawn the shape, our spidery line seems weak next to the pro effort, but mostly because the elephant we take out is nothing more than the exact elephant someone else put in. I was probably 6 when I discovered this.

A bit older now, I try to give my puzzlers (Audience? Writers? Researchers?) an animal of their own invention. An outcome that is 50% theirs. The professional strokes fall differently, but hold the porous bit together. If I leave things too open, with no hint of an outcome no-one might bother. At the end of the day, Adrian, we like to draw conclusions. Let's face it, at the end of the day there is no journey-bait like the promise of a destination.

G13: Drawing Conclusions

It must have been the phrase of the World Cup. I heard it five times in three minutes, but that is probably just because it is a creature that inhibits opinion.

At the end of the day the better team won
 At the end of the day a decision's a decision
 and you have to live with it
 Let's face it. At the end of the day a team's only as good as the goals
 Face what? At the end of what day? - When the cows come home. When the pigeons come home to roost. At the end of the day birds sleep.

It's Judgement Eve just before chucking out time. The evening hymn - Now the day is over, Night is drawing nigh, Shadows of the evening. Steal across the Sky.....Say what you have to say

A5

Dear Graeme
 Last night, at the end of the day, I came upon an event that made me feel the most present, the most connected, the most alive that I have

ever felt. I wanted to tell you what it is, this life, but I cannot. Because the I that speaks, that would tell you, was not there. Was not there but witnessed something nonetheless, felt something nonetheless, that is still with me now, past but full of potential, unforgettable yet unrecalable, resident in me, but unrescued by the lulling assurance of words. Were I ever to speak it, I would shatter and disolve before you, become like the thing itself, which has no itself. And yet the words keep coming, keep coming to approximate that life lived, unseen, felt in the crevices of thought, felt between desire and its realisation, between loss and hope, between you and I. An impossible thing at once singular and multiple. There and not there. Forever now and never again. It continues without continuity. I want to say what this life is, I want to spell it out like others try to, to re-present it. But all I can do is make drawings in thin air.

G14: Given a Bit of Time

Given a bit of time you can make a connection between anything.

Yesterday I typed the number 29 into the Google search engine. It brought up pages of images. This is the first page and after a while clear connections will appear.....



This dialogue was first presented at the performance practice research symposium 'Tonight Matthew I'm Playing the Epistemologist', Middlesex University, June 2002.



BadCo.: Solo me (Photo: Lupo Garulli)



Presijecište

piše: Goran Sergej Pristaš

Kritično mjesto problema reprezentacije jest meso, meso tijela izvođača. Ovdje me ne zanima meso kao zasebni fenomen, koliko kao presjecište događaja u svijetu i događaja u teatru, meso kao propust kojim se ostvaruje nužan uvjet događajnosti u teatru, odnosno nužan uvjet teatra, relacija između starija stvari i jezika. Ovdje namjerno izbjegavam govoriti o tijelu kao jednoj mogućoj konstrukciji mesa i otvaram problem mesa u kojem se događa inkarnacija, materijalizacija bezsubjektivne subjektivnosti ili ekspresije teatra. A kad govorim o ekspresiji teatra, ne mislim na izvođačev izraz niti strukturu kao netakteni događaj, nego na subjektivnost same ekspresije koju nazivamo teatrom.

Život i prisutnost živog tijela teatru daje dojam pred-representacijske umjetnosti. U fizički radikalnijem izvedbenom obliku tijelo je naveo Nietzschea da ustredi kako pjes "nije umjetnost nego znak moguće umjetnosti upisane u tijelo". Kako Badiou čita Nietzschea, pjes je u predmenovanju dok je teatar "posljedica uprizorenog imenovanja." Još u Diderota se tijelo pojavljuje upravo u tom rascjepu - s jedne strane tijelo govori jezikom akcije, jezikom koji nije samo odraz nekog drugog pred-representacijskog svijeta ili realnosti, a s druge strane tijelo je jedan segment unutar multipliciteta slike čiju umjetnost okuplja tek gledateljev um mudar od perspektive. Eventalnost teatra i u ovom smislu u kojem ta riječ referira na latinski glosol eveneris, izaci jest u tome da je teatar konstituiran na principu događaja, stalnog izlaženja iz sebe. Događaj je moment totalnog izlaženja svijeta iz sebe, "puštenja" konstruktivna vremena, prostora, objekata i tijela (poput kočnice koja se "puši" iz šiljke). U događaju ništa nije stabilno, a ponajmanje ljudsko tijelo. Otopenost tijela ka stalnoj mogućnosti promjene ka mesu (u kojoj je smrt ona definitivna i nosi istovremeno utjelovljenu događajnost i kraj događajnosti), otopenost i nestabilnost tijela prema kontaktu sa svijetovima čini ga savršeno pripravnim za događajnost. Jer, kako kaže Foucault, događaj je besprijekorni materijalizam, pa i tijelo postaje propusno otvaranju novim svijetovima. Događaj se, međutim, ne događa u svijetu; novi svijet se otvara događajem. Ovalna dinamika, koja je u konstituciji teatra, zapravo se otkriva kao opruga, kao bit događajnosti. Međutim napetost nastaje upravo između događajnosti i nemogućnosti nepredvidljivosti, koja izlazi iz potrebe da događaju damo zbrojenje, da ga imenujemo. Događaj se situacionira, postaje objekt svijesti, objektivira se. Ovaj proces objektivacije jednako je vrijedan i za objekte i za ljudska bića, a tu je od presudnog značaja gledatelj, kako onaj prvi u ulici samopromatrača ili dramaturga, tako i onaj zamišljeni ili konkretni u mreži dvorane. Događaj koji "puši" prisutnost mesa namjesto tijela, stvara namjesto objekata, trenutaka namjesto vremena i mjesta namjesto prostora, koji izlaze pogledu energije i interese, ozakonjuje se u pregnantom trenutku, izlazi događaja i njegovom zamišljenju.

Tu nam se nameće još jedan u nizu kazališnih paradoksa: tijelo pluta iz vidljivog u nevidljivo, ali je "kazališna praksa (...) materijalistička: ona nam govori da nema misli bez tijela; kazalište je tijelo, a tijelo je prvo i ono zahtijeva da živi..." (Uebensfeld). Kazalište je predmet "čija materija nije silka već realan predmet i biće: biće prije svega, tijelo i glas glumca." S jedne strane besprijekorni materijalizam događaja (meso), s druge strane tijelo kao materija teatra. Nužno je, dakle, razmotriti aprioritet tijela ne bi li došli do nužnosti događaja.

Naša nesigurnost u to da li tijelo nešto može samo činiti, radikalizira se upravo u teatru. Ili bi bilo lakše zaključiti da tijelo biva samo medij kojeg neka njemu izvanjska misao ili moć mijenja, preobražava. Da bi tijelo izlazilo, a izlazi se u pokazivanju i izlaženju, tijelo "mora postati misao ili namjera koju nam ono znači." Tu nas Merleau-Ponty vraća Cezanneovim regrad: "Kad slikam regnuta ili strahova je čim da on gleda onako kako gleda... Do vraga ako oni i služe kako se, povezujući nijansirano zeleno s crvenim, razlučuju neka usta ili čini namijenim neko lice." (Cezanne)

Tijelo u izrazu nije znak misli – ono uvijekvije misao, ono je misao sama, u tijelu se "puđ" misao, ono istupa izrazom, eksplicitacijom implicitnog. Tijelo tako postaje "prisutnost misli u čužnom svijetu", (Merleau-Ponty) Ukoliko tijelo postaje misao, ono je ne zastupa nego oprijetnjuje, je, pro-iz-vođ. Tijelo u teatru je "način otkrivanja misli." Međutim, što se događa u teatru u kojem je misao vlastito događanje, misao-događaj, gdje je misao samo na liniji, a ne i upisana, gdje misao postaje nepropusno. Ovdje više nije tijelo samo ona točka u perspektivi koja nedostaje nevidljivo vidljivim, nije mjesto u reprezentativnom tijeku. Oko perspektive odbija se na tijelu i zračni u tijelu gledatelja, promatrača. Tijelo biva toliko kolonizirano mislom da znakovi tijela pre-nastaju u perspektivi u kojem je misao množina koja sebe sadrži kao element, ali i element koji oželi množinu (različiti konstruktivni tijela) tako da se apriornu tjelesnost prebiva u nesmisao, ali nesmisao je je i u da se odupre odsutnosti misla. Značenje biva prisutno u izražavanju, ali njegovu janoću tek trebamo dosegnuti. Jasnoga je još u nadolasku, jer misao se bori sa svojom predmetnošću – ono istaži na vidjelo, ali ne iskazuje pojmove.

Bazubijska subjektivnost ekspresije teatra kolonizira tijelo poput kolonizirajućih emocija. Pomislamo samo na stvaranju koje na nam neprestano pristupa s otmjenom na licu. Snađe postalo je njegov osmjeha štiti nas od pitanja o pravim osjećajima nepoznate osobe koja nam pristupa. Međutim, njeno tijelo nije transformirano. Njeno tijelo biva žrtvovano izrazu. Ono nije ono što nam se čini da jest. Ono je zapravo "uvijek nešto drugo nego što je." (Merleau-Ponty) U tijelu se ožela arž vlastite prisutnosti, njegov se prostor, iako unitaran, multiplicita i tako ono postaje prvim mjestom predmetanja, predstavljanja. Njegova prisutnost označuje tek njegova nepodložnost (Heidegger). Ali samo tijelo ne možemo opisati niti prevesti u drugom jeziku, nego pokušati ga doživjeti u neposrednoj postavi afekata, obitelji se afektojama. No, u razumijevanju tijela postaje dvije težnje: jedna za neposrednošću i druga za jasnošću. Teatar je stojičica pokušavac identifikacijom neposrednosti i jasnošću, međutim jasnoća uvijek traži ono iz jezika, a neposrednost se zadovoljava prisutnim. Čak i najgoriji protivnik reprezentacije, postavlja zahtjev za neposrednošću onoga iz jezika pa se teatar doima mislim borilištem ontološkog prijepora. Paradoksa tijela u teatru i jest u tome što zakriva, a ne zastupa prisutnim. Iznim što "izlaz na vidjelo" (Heidegger) ono što se doima da je iz jezika. Da bi se teatar učinilo jasnim u njegovoj misli traga se za formalizacijom interpretativnih znakova, "znakova praznovjerja." Pored indikatora, znakova jednostavne prisutnosti, traži se i smisao izvan neposrednog tijela, traži se prodaj telesnih jezgri koji bi vad prisutno tijelo učinio transparentnim, prozirnim. Takvo znakovno značenje nije imperativno, ti znaci ne nalagaju značenje, ne isjavaju moć misla, oni su interpretativni, oni tijelo samo prožimaju. Oni traže od tijela da čini. Uzmemo li u obzir da ono sudjeluje u činjenju istovremeno kao instrument i kao potencijalnost, u službi uloga i u težnjama k originiranju, podređeno interesu i pogonjano energijom, obitni će nam se dijelovi njegove moguće pojavnosti od gestusa i geste do akcije pa i čiste aktivnosti.

Takovo nasipijevanje tijela na tijela, činjenica da "fragmentacija može postati identitet, dezintegracija može imati integracijsku funkciju" (McKenzie) na liniji je politike teatra u kojoj janoća nudi utjelpljenje u identifikaciji. Na, misao tijela još uvijek, koliko god bilo rezano u body-art dezintegracijskim procesima, potencijalno je mjesto našeg veselja, a ne fragmentacijskih strikti.

"Svi dokaz upućuju na činjenicu da se estetska moć cijeta može temeljiti samo na izražavanju najjasnosti koja konstituira samo naša doba spektakla u svojem premeđenoj izdržljivosti. Stoga umjetnik mora proći kroz apsolutni hibrid, kroz to uranjavanje u prezent u kojem je nulačina autonomije umjetnosti konačno postignuta istovremeno kad je aficirana i heteronomija njenih vitalnih moći. Bonačević u slati čaših sredstva dok poprime bilo koju vrstu singularnosti, umjetnik započinje bijeg u fantasmagorije mina i ruku bljesci opće oznake koje oni ostavljaju na tjelesna shvati. Započevajući u neprozirnu zonu nerazbježno, umjetnik privlače izvlačenjem našim politiku u "ratu protiv rata" koji unistava asilam cjelovitih dokaza koji pripada lažnom društvenom miru. Glavni namod opasnosti suverene umjetnosti po društvo leži možda u sljedećem: ona izravno napada podjelu identiteta koje regulira političke učinke odnosa između iskazivog i vidljivog li među pojavljivanjem, bivanjem i činjenjem." (Eric Alliez & Antonio Negri)

Radica: Filofofo (Photo: Igor Kipari)



INTERSECTION

Written by: Goran Sergej Pristis

The critical point in the problem of representation is flesh, the flesh of the performer's body. We are not concerned here with flesh as a separate phenomenon, but as the intersection of the events in the world and the events in the theatre. Flesh as a porous membrane making possible the necessary conditions for the event in the theatre to take place, i.e. as a necessary condition of the theatre, a relation between states of affairs and language. I am deliberately refraining from discussing here the body as a possible construction of the flesh, addressing instead the issue of the flesh in which the incarnation, the materialisation of the subjectless subjectivity, or the theatre expression, occurs. And by theatre expression I do not mean the performer's expression nor the structure as a non-corporeal event, but the subjectivity of the expression we call theatre. The presence of the live body in the theatre gives the impression of a pre-representational art. In its physically radical performative form the body made Nietzsche state that dance "is not an art but a sign of a possible art inscribed in the body". According to Badiou's reading of Nietzsche, dance precedes naming, while the theatre is a "consequence of a staged naming." Already in Diderot we find the body placed precisely in that gap - on the one hand, the body speaks the language of action, the language that is not a mere reflection of some other pre-representational world or reality, while on the other the body is a segment of the multiplicity of the image which only becomes gathered as a unity in the mind of the spectator due to perspective. The eventuality of the theatre in the sense of the Latin verb *evenire*, to come out of or derives from the fact that the theatre is constituted on the principle of the event, of the continual coming out of oneself. Event is the moment of the world's total coming out of itself, of "being" the constructs of time, space, objects and bodies. In the event nothing is stable, least of all the human body. The openness of the body towards the continual possibility of being changed into flesh (where death is definitive

and brings about both the ultimate eventuality and the end of all eventuality, the very openness and instability of the body when coming into contact with the world renders it perfectly ready for the event. For, according to Foucault, the event is incorporeal materialism, and the body becomes malleable for new worlds. The event, however, does not occur in the world; the new world is being open in the event. Such dynamics, inherent in the constitution of the theatre, becomes in fact a spring-board, the essence of eventuality. The tension is created precisely between the eventuality and the impossibility of the unpredictable, due to the need to give the event some sense, some name. The event is situated, becomes an object for the mind, is relished. This process of reflection applies equally to objects and living beings and the spectator plays a divisive part here, whether in the initial capacity of self-observer or dramaturg, or as the imaginary or actual spectator seated in the darkness of the theatre. The event's momentum of "boning" results in the presence of flesh replacing the body, with things replacing objects, with moments replacing time and places replacing space. Presenting the energies and interests, such event is verified in the pregnant moment, the expression of the event and its conception.

We are faced here with yet another paradox of the theatre: the body floats from the visible into the invisible, but "the theatre practice is (...) materialist: it says there is no sense without the body; theatre is body, and body is primary and demands to live..." (Ubersfeld). Theatre is the object "whose material is not image but a real object and a being, a being foremost, the body and the voice of the actor." Thus we have the incorporeal materialism of the event (flesh) on the one hand, and the body as the material of the theatre on the other. It is, therefore, necessary to discuss the a priori quality of the body in order to arrive at the necessity of event.

Our uncertainty regarding what the body can do is radicalised in the theatre. It would be premature to conclude that the body is only a medium changed, transformed by some thought or power exterior to it. For the body to become expressive, and this happens through demonstration and expression, the body "must become thought or intent it means for us." At this point Merleau-Ponty takes us back to Cézanne's private: "When I paint a private or a guard I make him look the way he looks... I'll be damned if they as much as intuit how, by combining certain hues of green and red, a mouth is saddened or a face made joyous" (Cézanne).

The body in expression is not a sign of thought - it embodies thought, it is thought itself, it bodies forth expression, the explication of the implicit. The body thus becomes "the presence of thought in the sensual world" (Merleau-Ponty). If body becomes thought, it does not represent thought but renders it present, produces it (leads it forward, etymo-

logically). The body in the theatre is "a way of revealing thought." But what happens in the theatre where thought is its own event, sense-event, where thought is merely on the line, as distinct from inscribed, where flesh becomes impermeable. Here body is no longer but a dot within the perspective replacing the invisible by the visible, it is not a site in a representative flow. The eye of perspective ricochets from the body and is reflected in the body of the spectator, the beholder. The body becomes colonised by sense to such extent that the signs of the body turn into a paradox in which flesh is a set including itself as an element, but also the element dividing the set (of various constructs of the body) so that the a priori corporeally becomes non-sense, but a non-sense the role of which is to resist the absence of sense. Meaning is present in expression, but its clarity is yet to be achieved. Clarity is in the state of becoming, because flesh is fighting its quality of an object - it comes out, but does not express concepts. The subjectless subjectivity of theatre expression colonizes the body like colonising emotions. It is enough to think of a light-attendant continually addressing us with a smile on her face. The power of her permanent smile protects us from the question of the real feelings of the unknown person approaching us. Her body, however, is not transformed. Her body is sacrificed to expression. It is not what it seems to us to be. It is actually "always something different from what it is" (Merleau-Ponty). The core of its own presence is split in the body, its space, though unitary, is multiplied and the body thus becomes the initial site of representation. Its presence is marked merely by its being-at-hand (Heidegger). But the body itself cannot be described nor translated into another language, we can only try to experience it in the immediate order of affects, open ourselves to becoming affected.

However, there are two ways in which we can conceive of the body: one emphasises immediacy and the other clarity. Theatre has for centuries strived to identify immediacy and clarity, but clarity always aims at what is beyond language, while for immediacy what is present suffices. Even the most ardent disburkers of representation, demand immediacy of what is beyond language, so that theatre seems a repugnant arena of ontological alteration. The paradox of the body in the theatre is precisely that it occludes, rather than represents by means of what is present (what "comes to light" (Heidegger)) that which seems to be beyond language. In order to make theatre clearer in its network, a formalisation of interpretative signs, "the signs of superstition," is sought. Apart from indicators, the signs of simple presence, the sense outside the aphanous body is sought, the crack in the physical core that would make the already present body transparent, diaphanous. Such signifying radiance is not imperative, those signs do not impose meaning, do not radiate the power of sense, they are interpre-

tative, they merely imbue the body. They demand of the body to act, if we take into account that it partakes of action simultaneously as an instrument and as a potentiality. In the service of roles and with a tendency towards originating, subject to interest and powered by energy, the full range of its possible ways of appearing, from gesture and gesture to action and pure activity, will become clear.

Such spilling of the body into bodies, the fact that "fragmentation can become an identity, disintegration can serve as integrating function" (McKenzie) is in keeping with the politics of the theatre in which clarity offers immersion in identification. But the flesh of the body is still, all the carving and slicing in the disintegrational processes of body-art notwithstanding, potentially a site of our joy, and not of fragmenting passions:

"All evidence points to the fact that the aesthetic power of sensation can only base itself upon the expression of indistinction, which constitutes the very violence of the age of the spectacle in its deranged endurance. The artist must therefore pass through the absolute hybrid, through this immersion in a present in which the rule of art's autonomy is finally accomplished at the same time as the heteronomy of its vital powers is affected. Dwelling in the sphere of pure means when assuming any singularity whatever, the artist begins the fight from the phantasmagoria of peace and war by recording the common marks that both of them leave upon the bodies of things. Investing this opaque zone of the indiscernible, the artist appropriates the expropriated regime of politics in a war against war that destroys the system of sensory proofs that belongs to a false social peace. Perhaps the primary reason for the social danger posed by contemporary art lies here: it attacks directly the partition of identities that regulates the political effects of the relation between the utterable and the visible, or between appearing, being, and doing." (Eric Alliez & Antonio Negri)



No time for greatness: NEW IS OLD

Piše: Susanne Winnacker

Moguće je da pokušaj arhiviranja događaja, koji je kao umjetnički oblik kratkotrajan, sadrži nerazjivo proturječje. Ako se na trenutak prestanemo obazirati na inflacijsku upotrebu ove riječi u svjetlu raznoraznim pomodnim oblicima pojavljivanja na području takozvane "događajne kulture", "događaj" je ipak nešto što se samo pojmovno, i nikako drukčije, može shvatiti jedino uz pomoć pojma "događaj"; on *ex negativo* drugim riječima pokušava opisati nešto što se ne može niti opisati niti svrstati, što odstupa od uobičajenih normi, primjerice, nešto što smislene lance dovodi do pucanja, poput smijeha. U primjeni je ovaj naziv postigao upotrebu s obzirom na situacije i ljude. Obično se govori o "događaju Haidigger" ili o "događaju Shakespeara", a misli se na nesvakidašnja živa bića koja se ne mogu reducirati na cjelokupnu povijesnu situaciju i čija masovna i umjetnička osobitost može biti shvaćena jedino uz pomoć ove gramatičke materijalizacije.

Vjerojatno bi bilo zanimljivo da se zapitamo o čemu ovisi odumiranje takvih ljudskih "događaja", koji su izgleda počeli odumirati najkasnije krajem prošloga stoljeća, no nije na vidiku ništa što bi ovakvu besprijednu preteranu emocionalnost moglo vezati uz sebe. Grotowski, Kubrick, Müller to name but them out of only a few, are dead. (Grotowski, Kubrick, Müller su mrtvi. Među malobrojnima spomenuti su samo njih). Nema više nikoga tko bi bio u stanju na sebe preuzeti taj autsajderski položaj. Vjerojatno, ponajprije veoma općenito rečeno, to ima veze sa sadašnjom koja sve više vlada na račun sjećanja i na račun budućih planova, a time se poriče svaki vremenski ustroj. U politici, kojoj se dugo vremena svjeda jedna vrsta vulgarnog liberalizma, ali koji sada svugdje želi pronaći "novoga" neprijatelja uz pomoć kojega se izgleda počeo njevratiti njen katastrofalan karakter i mnogobrojni "događaji", potrošačko društvo gotovo istovremeno teži tendencijoj vrijednosti novca kao socijalnoj normi, dok stari i novi mediji napose potiču sklonost ponašanju u kojemu važnost ima samo trenutno stanje pojedinca i potpuna sloboda potrošnje, ideja kulturnog, kolektivnog pamćenja zbog toga je u opasnosti. Kolektivno pamćenje je važe i drukčije od zbroja individualnih sjećanja. Individualnom bi pamćenju trebalo kolektivno jer bi individualno ostvarenim sjećanjima podarilo oblik, mjesto, dubinu i smisao. Bilo bi potrebno nešto poput alektivnoga postavljanja kolektivnih iskustava kako bi se prikazalo nešto poput osobne povijesti, sjećanja, iskustva. Ako bi, pak, kao što na to zajednički mogu utjecati potrošačko društvo i informacijska tehnologija, tragovi kolektivnoga sjećanja - pripovijedanje, predaja, sjećanja na trenutke kolektivne povijesti - sada postali sve blijedi, rjeđi i rjeđi, ujedno bi i obitovanje osobnog povijesnog vremena, ovisnoga o artikulaciji a kolektivnim povijesnim vremenom, postajalo sve blijede, rjeđe i šutljivije. A kazalište? Ono nije aktualno, tromo, sporo i ne odnosi se na riječi. Aktualnost i lužije u svakom su slučaju najdvojbena od svih normi. Tek je 20. stoljeće počelo pohlepno težiti za idealom obmanjujućeg podvostruživanja, a ne za savršenom simulacijom, čemu su istaknuti umjetnici pružili otpor. U najnovijim medijskim diskusijama bilo bi zanimljivo prespitati refleksnu očaranost naturalističkim fantazmama - od fotografije, koja navodno takozvani predmet prelijeva da za sobom ostavi tračak svjetlosti, do ideje kompletne spremnosti prihvatanja svega što postoji u elektroničkim medijima koji imaju funkciju pohranjivanja. Lužije cybenspacea u najdvojbena bi služaju ujedno prisilna granicu između realnosti i simulacije. Neograničena raspoloživost ne bi vjerojatno samo za sadašnje, nego posebice za prošle, zaboravljene ili od kulture "istisnute" uvjete. Stoga se pitanje koje se tiče prošlosti, a time i pitanje o pamćenju, izgleda pretvorilo u Ništa. Doduše, naravno, "prošlost" nismo mogli na takozvane povijesne činjenice, pod pamćenjem nismo smatrali takav spremnik informacija, a pod sjećanjem nikako nismo podrazumijevali proces kojim se proizvoljno može pozabiti ova ili ona u spremniku pamćenja pohranjena baza podataka. Sjećanje kao informacija nikada ne napušta prostor i karakter sadašnjosti. Informacija je lužija sadašnjosti, dakle sve ono o čemu umjetnost govore veoma površno ili uopće ne. Kako bi se moglo suprotstaviti opisano

fenomena, a jedno i maći, potrebni su vrijeme, pažnja i ustrajnost. Unutar postojećih struktura i kazališnih aparata to je gotovo nemoguće. Čim se otkrije da je nešto izmišljeno nešto donekle zanimljivo, on, ona ili kolektiv - sasvim svjedoci - smjesta se biti "vraćen/a kući" u područje gradskog ili državnog kazališta ili, što nije manje kobno, u područje festivala i "dogadaja", a povrh toga dobit će na "slobodno" korištenje privo-kazalište koje će biti oslobođeno. Više nego ikad svaki je pokret postao pitanje preživljavanja, a manje je nego kad povezan s mogućnošću povećavanja. Gladovanje i prezašćenost u ovom su slučaju isti fenomen. Pitanje je što napraviti? Kako misliti bez potpunog naginjanja onoga što je puka činjenica. Razvoj se ne odvija po uzlaznoj liniji, već kao krug ili, štoviše, kao spirala. Jer mi se jednostavno ne vraćamo istodolno nečega u stanju u kojem smo to ostavili, već sa sobom tagimo iskustva stečena na putu. Čak i kad je riječ o jedva stečenim zbiljskim iskustvima, to je nešto što se tegli sa sobom i nastavlja u beskonačnost. S vremenom kazalište i svijet nazivaju nevjerojatan teat koji se moguće riješi jedino amnezijom. Trošenje svijeta odgovara nagomilavanju rezultata beskonačno mnogih pokušaja njegova obnavljanja. Stravični opad koji nastu u beskonačnost, sve dok spirala ne nabrskne i ne pretvori se u veliki, nagrapan komad. Jednom će se po svojim rubovima dodirnuti krug što se sužava i tada više neće biti spiralnoga pokreta s jednoznačnim smjerom, već će postojati gomila elemenata koja izobiljavaju dosadašnjih principa ponika više neće odgovarati fizičkim zakonima i logici. "Kraj prirodnih zakona i oslobođanje duha u samome sebi" mogla bi biti posljedica toga, kao što tvrdi Terence McKenna, istraživač "hyperspaces" i farmakolog. Kontinuitet prostora i vremena nestaje. Uzročnost, zastajanje u znanosti od vremena kvantne teorije, i u svakodnevici će izgubiti svoju suptilniju snagu. Ako će tada uopće i postojati nešto poput svakodnevice. Tada više neće biti ni vremena. "Sve se spoja", kaže McKenna, a ono što će ostati je "autopostekti-laps, zlonamjaki kaman mudraca, monada koja se u stanju izlazi za samu sebe".

Medi koji svakom apokaliptičnom vizijama pribavlja modele sigurno nije kazalište, već digitalna hrpa podataka virtualnih realnosti računala s čijom je pomoći moguće svaku vrsta korespondencije i umrežavanja: gdje se nizovi mogu postaviti proizvoljno, gdje prije ili kasnije, sprjeđa ili straga, više ništa ne znači, gdje udjeljenici ne igniraju utegu i gdje mašta i moć zamišljanja stvaraju vlastite realnosti, gdje postoji sve što se može htjeti, gdje se može proizvoljno opozvati i u sekundi proizvoljno sintetizirati: trodimenzionalno, konkretno, akustično i intersubjektivno, onkraj sile teža. Čini se da se ovdje otvaraju san megalomanijskih kazališnih ljudi i onih opsjednutih sintezom umjetnosti, koji ovdje mogu biti sve u jednom: glumci, redatelji, scenografi. Ali oni su samo virtualni svjetlovi koji mogu nestati običnim prekidom struje, a kojekakvi virusi mogu se pobrinuti da ih niko više ne pronađe na mreži, no pružaju nove mogućnosti za objektiviranje fantazije.

Ili bi mogude postaviti pitanje je li ovaj novi medi sastavljen od ljudi od knji i mesa doista primjeren u praksi bez jedne oprečnosti. Je li kazalište od fizičkih ljudi i brtljivo napravljenih predmeta, uključujući i atribut, fizička masa - u čijim proizvedena mašta i fizičko opiranje jedno drugoga neminovno stoje na putu i ulaze u deparatno jedinstvo, gdje se susreću slobod i svemoć.

Proroci cyberspaces tvrde kako bi se stvoren svijet s fizičkim ljudima, životinjama i biljkama mogao doista razumjeti i procijeniti kad bi ih se usporedilo s virtualnim, elektronskim svijetom. Tada uopće ne bi bilo upitno gdje ćemo se radje začudžavati. Nameće se pitanje je li kazališni rad bez opiranja materijala uopće moguć, ne trebaju li iskustvo i samosvijest ovo opiranje neovisno o svijesti kako bi uopće funkcionirali. Kad bi bilo tako, kompjuterski animirane virtualne realnosti ne bi povećavale iskustvo, već bi ga uništile.

Takve spekulacije upućivale bi na neizbježnost kazališta i na ovisnost umjetnosti o materijalu opće. Doduše, one bi se manje odnosile na kazalište kao na mjesto neprestane umjetničke obnove, kao na tvornice nevjerojatnoga, a više na ritual konačnosti i profinosti naših načina života i s time povezanu nepromjenjivu "iskusnost života".

Razvoj nevjerojatnoga je mrtav. Ni svijet ni kazalište više nisu mlađi kao rosa. Novo postaje staro kada sve što se događa upućuje na nešto što je već postojalo u sličnome obliku, što god se radilo u kazalištu, već je jednom postojalo: svaki mogući pokušaj rušanja granica već je odigran do kraja, a kazalište uvijek ponovo završava na malobrojnim temeljnim predujelima razlijevanja u Azni prije 2.600 godina. Ovaj razvoj ne potvrđuje paradoksalno stanje koje i samo više nije posve novo: onaj tko želi napraviti nešto novo, kad-tad se mora vratiti starom. Ali ne nevjerojatnom li nepojmljivom, već nezamislivom.

S njemačkoga prevela Gioia-Ana Ulrich

No time for greatness: New is old

Written by: Susanne Winnacker

It is possible that the attempt to document an event, which as an artistic form is ephemeral, contains an insoluble contradiction. An event - if for a moment one decides to disregard the inflationary way this word is being used in various fashionable discourses in the field of the so-called "Event - Culture" - is something that can only be understood through the term "event", which tries to determine ex negativo, by using different words, something that cannot be described nor classified, that deviates from the standard norms, something that can break the semantic chain: laughter, for example. In practice this term is also used with respect to situations and people. Usually, when one speaks about the "Heidegger event" or the "Shakespeare event", one is actually thinking of the unusual human beings who cannot be reduced to the general historical situation and whose mental and artistic excellence can only be understood by means of this grammatical materialization. It would probably be very interesting to see what does the extinction of such human "events" actually depend upon, for such events seem to have started to fade around the end of the last century, and yet there is nothing on the horizon that could express such adjective-free excessive emotionality. Grotowski, Kubrick, Müller, to name but a few, are now dead.

There is nobody who would be able to assume this position of the outsider. Speaking very generally, this perhaps has something to do with the present being more and more dominant, at the expense of both memories and future plans, thereby dislocating any conceivable time system. At the same time in poli-

tics - which for a long time preferred a kind of vulgar liberalism, but which would now like to find 'a new' enemy to help level/normalize its catastrophic character and numerous 'events' - the consumer society imposes the value of money as a social norm, while new but also old media do not encourage the tendency toward certain kinds of behavior, valuing only the present state of the individual who has the total freedom to consume. The idea of cultural collective memory is therefore in great danger. Collective memory is broader and more different than the sum total of individual memories. Individual memory would need the collective one because it would give shape, place, depth and meaning to the individually achieved memories. There is a need for something similar to the effective setting of collective experience in order to show a kind of personal history; memories, experiences. It, however, under the joint influence of the consumer society and information technology, traces of collective reminiscence - narration, tradition, remembering the moments belonging to the collective history - suddenly become paler, less frequent and more silent, the manifestation of any single personal historic time dependent on the articulation in the collective historic time, would thereby also become paler, less frequent and more silent. What about the theatre? It is not current, languid, slow and it does not refer to words. In any case, actuality and illusion are the most doubtful of norms. It was only the 20th century that started to strive precisely towards the ideal of a deluding duplication, not the perfect simulation, with the prominent artists resisting this tendency. It would be interesting to analyze the reflexive fascination with naturalistic phantoms in the latest media discussions - from photography, which supposedly forces the so-called object to leave a trace of light behind, to the idea of complete readiness to accept everything that exists in the electronic media whose function is storing data. The illusion of cyberspace would in the ideal case also destroy the border between reality and simulation. The condition of unlimited availability would apply not only to the present but especially to the conditions past, forgotten or 'removed' from culture. Thus it seems that the question of the past, which is the question of memory, turned into Nothing. True, when referring to 'the past' one did not have in mind the so-called historical facts, when referring to memory one did not mean some sort of data storage, and reminiscence by no means implied a process that can retrieve this or that database stored in the memory at will. Reminiscence as information never leaves the space and character of the present. Information is the illusion of the present, therefore all that which various forms of art are either trying to describe superficially or ignore completely. In order to confront the phenomenon described and simultaneously to escape it, time, attention and perseverance is needed. Within the existing structures and theatre apparatuses that is almost impossible. As

soon as it is revealed that someone has invented something that is of any interest, he, she, the group - it is all the same - will at once be 'brought back home', into the domain of the municipal or state theatre, or, which is equally fatal, into the domain of festivals and 'events'. In addition, he, she, or the group will get the use of the first theatre available. Now more than ever, each movement has become the question of survival, and is less than ever related to the possibility of increase. Starvation and saturation are here the same phenomena. The question is what to do. How shall one think without completely denying what is a mere fact? Development is not an upward straight line, but rather a circle, or even a spiral.

For we are not simply going back to the starting point that we have left, but bring to it the burden of the experiences which we have acquired along the road. Even in the case of the hardly acquired experiences of reality, it is something one carries along and that grows endlessly. In time, theatre and the world develop on an unbelievable burden that can be unloaded only through amnesia.

The consumption of the world corresponds to the accumulation of the innumerable attempts to retrieve it. The horrible waste is growing endlessly, as long as spiral movements do not become swollen and turn into one big chunk. At some point, the edges of the shrinking circle will meet and then there will be no unilateral spiral movement anymore, but simply an agglomeration of elements, which, due to the distortion of the ruling principles, will no longer correspond to the laws of physics and logic. 'The end of natural laws and deliberation of the spirit within' might be the consequences of that, claims Terence McKenna, the 'hyper-space' explorer and pharmacologist. The time-space continuum is disappearing. Causality, which has been rendered obsolete in science by quantum theory, will lose its explanatory power in everyday life as well, if indeed in those circumstances there would be such a thing as everyday life. There will be no time, either. 'Everything merges', McKenna says, and what shall remain is the 'auto-poetic lapse, the philosopher's stone, a monad capable of expressing itself'.

The medium which procures models for such apocalyptic visions is certainly not the theatre but a bunch of digital data, a computer-generated virtual reality, which enables any kind of correspondence and networking: where sequences may be created at random, where, sooner or later, neither front nor back have any meaning, where distances make no difference and where fantasy and imagination create realities of their own, where everything one might want exists and can be recalled within seconds and randomly synthesized: three-dimensionally, concretely, acoustically and inter-subjectively, beyond gravity.

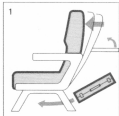
This seems to accomplish the dream of so many theatre megalomaniacs and those obsessed by the synthesis of art, who can

finally be everything at once: actors, directors, set-designers. But those are only virtual worlds that can disappear at the flip of an electric switch; various viruses can erase them so permanently that nobody within the network can find them. Yet, those virtual worlds give us new opportunities for objectifying fantasy.

Now, it is possible to ask the question whether this new medium, composed of human flesh and blood, is actually feasible in practice without contradictions. Is the theater of physical beings and carefully created objects a physical mass, in whose products fantasy and physical mutual resistance unavoidably interfere and enter into disparate unity where weakness and omnipotence meet.

Cyberspace prophets claim that the real world with physical human beings, animals and plants could be truly comprehended and evaluated only if compared with the virtual, electronic one. In that case it would not be hard to decide where one would rather be. Several questions arise: is the work in the theater without the resistance of materials at all possible, can experience and self-confidence function without the resistance independent of any consciousness. If this were so, computer animated virtual realities would not increase the experience, they would destroy it. Such speculations might lead to a conclusion that theatre is unavoidable and largely dependent on material, as are all forms of art. True, this would concern less the theatre as the place of permanent artistic reconstruction, a factory for the unbelievable, and more the ritual of finiteness and profruity of our lives and the related unchangeable 'poverty of life'. The development of the unbelievable is dead. Neither the world nor the theatre are young and fresh anymore. New becomes old when everything that occurs can be related to something that has already existed in some form. Whatever is being done in the theatre has already existed once, every possible attempt at destroying the boundaries has already been played to its end, and the theatre always boils down to the few basic precepts developed in Athens 2500 years ago. Such development does not confirm the paradox, which in itself is no longer new either: who wishes to create something new sooner or later ends up going back to the old. Not the incredible or the unconceivable, but the unimaginable.

Translated by Mena Herman



Intelektualna improvizacija i improvizacijske zajednice

piše: Mihail Epštajn

Prvi dio Povijest

1. Kreativnost i komunikacija

"Kolektivna improvizacija" je heuristički model koji su autor i neki od njegovih kolega prakticirali tijekom 1980-ih u Rusiji. Imao sam sreću da su među mojim prijateljima bili predstavnici različitih intelektualnih i kreativnih polja: jedan umjetnik, zatim sociolog, fizičar, matematičar, pjesnik i psiholog. Uobičajali smo se sastajati na rođendanskim proslavama i sličnim prigodama. U to vrijeme takva vrsta okupljanja predstavljala je snažnu potrebu suvremene sovjetske inteligencije koja je bila sve više otuđena kako od društva, tako i od institucionalnog kulturnog sustava. Ipak, morao sam si priznati da druženje unutar našeg kruga nije bilo tako intelektualno korisno i zadovoljavajuće poput individualnih komunikacija, koncentriranih oko zaista važnih kreativnih aspekata našeg rada. Sjedeći za gozbenim stolom razmjenjivali smo šale, raspravljali o općim političkim pitanjima, pokušavali mudrovati o općim mjestima i izdajali zajednički ironički stav prema trivijalnostima sovjetskog života. Bio je to oblik kolektivna psihoterapije, mada sam sumnjao da je svaki od nas bio pomalo razočaran preokrmom konverzacije i kad nije bilo puno toga za reći. Zbunjivao me taj paradoks. Pokazalo se da su ljudi, koji su briljirali na polju svoje individualne kreativnosti kao i u privatnim razgovorima, tijekom zajedničkih razgovora bili manje živopisni i gotovo dekadni. Pretpostavljao sam da ću, pozvavši umjetnika A, pisca B, kritičara C i fizičara D te upoznavši ih međusobno, prisustvovati fešti bogova kakvim su se oni činili u svom znanstvenom, istraživačkom i novinarskom radu. Umjesto toga ispostavilo se da se svi zajedno ponašaju prilično obično, a jedini dokaz njihove individualne različitosti bio je zajednički osjećaj nugađa koji je u njima izazvao taj mediokritetski i konvencionalni oblik druženja. Jednostavno pravilo multikomunikacije - četvorica talentiranih ljudi daju šesnaest mogućih načina inspirativne komunikacije - u ovom slučaju nije funkcioniralo. Umjesto njega svjedočili smo procesu dlobe i umanjivanja, pa je u prisutnosti četvorice nadarenih ljudi svaki od njih postajao jednom četvrtinom (ili čak manjim postotkom) sebe.

Problem s kojim smo se snail bio je ambivalentnost između kreativnosti i komunikacije, između "vertikalne" i "horizontalne" osi ljudskog simboličkog djelovanja. Kreativnost se gradi na jedinstvenosti svake osobe dok komunikacija obično uključuje one kvalitete koje su ljudima zajedničke, i stoga najvjeći uspjeh u društvu uglavnom pripada najobičnijim ljudima koji uspijevaju biti spontani i ingenuitizirati obični od drugih. Kako naditi ovaj problem? Postoji li takav način spajanja kreativnih i komunikativnih vrijednosti pri kom prisutnost drugih ljudi ne bi paralizirala inventivne kapacitete svakog pojedinca, već bi ih na neki način mobilizirala i stimulirala nove oblike njihove kreativnosti? Mogu li se, u procesu komunikacije, na bilo koji način angažirati individualni potencijali svake osobe tako da njihova originalnost ne bude obeshabrena i dosadna?

2. Prva kolektivna improvizacija: trijalog

Ideja o kolektivnoj improvizaciji rođena je pri pokušaju odgovaranja na gore navedeni set pitanja. Tijekom svibnja 1982. počeli smo se okupljati prvo nas trojica, umjetnik Ija Kabakov, sociolog Josif Bekštejn i ja, na sastancima kreativne komunikacije, pa je taj trenutak moguće prepoznati kao začetak ruskog transkulturalnog pokreta. Naša prva improvizacija, iako se može učiniti jednostavnom slučajnošću, bila je posvećena transkulturalnom problemu: prisutnosti pjesnika Židovskog porijekla, poput Pasternaka, Mandelštama i Brodskog, u okviru ruskog jezika i kulture, te nove kreativne mogućnosti koje je sobom donijelo to premošćivanje etničkih granica. Ono što je tu prvu improvizaciju učinilo važnom nije njena, manje li više arbitarna tema, već nova struktura komunikacije koja je bila u stanju asimilirati naše profesionalne i osobne razlike i pri tom ih, koncentracijom na zajednički problem, čak i iseliti.

Možda je najprikladniji instrument u ovom tipu komunikacije bilo pisanje koje nam je omogućavalo da u okvir dijaloga, ili preciznije "trijaloga" kako smo kasnije nazivali naše redovne okupljanja, uključimo i mogućnost misaonog i artikuliranog samoizražavanja. Alternacija usmene i pisane komunikacije vezana je uz dialektiku poimanja sobeta i drugosti, potčinu i u osamostaljenju, produčavanja i u neovisnom zabavnom razgovoru. Nakon što smo završili naše eseje i naglas ih pročitali, dogovorili smo se da međusobno napišemo komentare naših radova, što je predstavljalo novi krug kreativnosti koji je prešao u naredni krug komunikacije. Sada su naše misli o životu u ruskoj literaturi postale izmiješane i nerazdvojne, pa je Kabakovljev tekst bilo moguće u potpunosti uvažiti i razumjeti samo uz pomoć Bakštajnovih komentara, i obrnuto.

3. Javne improvizacije

Prva javna izvedba, održana u srpnju 1983. u Centralnoj kući umjetničkih radnika, najjercotnije je predstavljala ključni test za samu ideju kolektivne improvizacije. Hoće li ljudi biti skloni i spocinski pisati u prisutnosti drugih? Naće li to biti prevelika odgovornost za njih - izdati seba red grupom, pisati koherentno na temu koju nikad prije nisu elaborirali, završiti tekst za sat vremena i naglas ga pročitati pred brojnom publikom?

Od oko petnaestak tema koje je publika predložila jednu smo izabrali nasumais, izlaidi odučuju, i na opće izaspreštenje bio je to "vjenac" - koncept koji je odgovarao samoj strukturi kolektivne improvizacije, pri kojoj se mnoštvo individualnih pristupa ispisplede poput cvijeta u vjencu. List papira ležao je pred svakim od nas; ostavljeni sami s našim mislima, najednom smo osjetili (kako smo jedni drugima kasnije priznali) nešto u samoj strukturi tog improvizacijskog prostora što nas je natjeralo da u prisutnosti drugih pišemo i mislimo. Ta dijeljena prisutnost pokazala se neobičajno inspirativnom, magičnim prostorom zajedništva u kom više nismo bili obvezni izgovarati uobičajene stvari u cilju uspostavljanja socijalnog kontakta s drugima, već smo mogli biti prepoznati i priznati kao ono što jesmo, drukčiji od drugih.

Postavljanjem zajedničke teme improvizacija je od samog početka dala neophodan doprinos zajedništvu, te smo od tog trenutka nadaleje bili slobodni istraži najekcentričnije i najzabavnije načine interpretacije. Pri socijalnoj komunikaciji tema uglavnom nikad nije unaprijed određena jer bi to nalkovalo ograničavanju slobode govornika, što bi nadaleje pretvorilo vrijeme opuštanja u svečaniju prigodu, neku vrstu znanstvene rasprave ili konferencijskog panela. Ljudi su spremni živjeti vlastite interese u cilju poštivanja standarda pristojnosti, pa razgovor slobodno lula od teme do teme, vremena i kupnje, sporta i politike, vrtači se oko "nulte točke" neutralnosti i indiferentnosti. Na improvizacijskim sesansima, čim je tema fiksirana, svi sudionici slobodni su da je razvijaju nepredvidivo ili da od nje idu u smislenu digresiju, iz početnog zajedništva sledi imperativ individualizacije. Istovremeno se kolektivna improvizacija nikad ne pretvara u konferencijsku diskusiju jer prije odražava individualne nego usko profesionalne pristupe zajedničkoj, a ne specijaliziranoj temi.

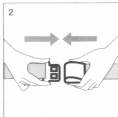
Situacija koja je prvotno prijetila sudionicima psihološkom napeitošću, proizvela je umjesto nje inspirativno stanje koje se, kako je poznato još iz vremena Muzai, našim umu namade kao "dru-gost", poput pisanja po nečijem diktatu. Ovdje je ta drugost bila personificirana prisutnošću drugih ljudi za stolom, predstavljajući jedan interpersonalni način, a ne superpersonalni način transenden-cije.

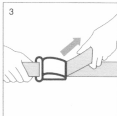
Postoje te prve improvizacije pitali smo se jesmo li u procesu zajedničkog mišljenja utili u neki tok svijesti koji nije bio ograničen odvojenim umovima ili jednostavnim zbrojem naših ideja. Elektron izbačen iz svoje orbite emitira energiju koja, u zbroju s ostalim energijama drugih izmješanih elektrona, uzrokuje veoma zastrađujuću dinamiku - leptonuklearnu energiju. Upotrijebimo ovaj primjer kao metaforu, izmještanjem kulturnih barjera, dislociranjem odvojenih koncepta i silka iz njihovih rutinskih disciplinarnih orbita, nastaje enormno prabiranje transkulturne energije, što smo konstantno osjećali tijekom sljedećih okupljanja. Transcendencijom disciplinarnih granica oslobođena je neka nepoznata vrsta intelektualne energije.

4. Teme improvizacija

Sve u svemu, u šestogodišnjem razdoblju između 1982. i 1987., održali smo 72 improvizacije, približno jednu mjesečno. Najredovitiji sudionici naših okupljanja bili su književnica Olga Vahštajn, fudbar Boris Cettin, matematičar Vladimir Anisov, domaćica Lucimla Polidskova i filolog Maria Umnova. Također su sudjelovali i sociolog Josif Bakštajn, lingvist Aleksej Miheev, matematičarka Lucimla Morgulis, pjesnikinja Olga Bedskova, kazališna kritičarka Irina Vergasova, kulturnog Igor Jakovenko i umjetnik Vladimir Sulagin. Sesije su povremeno posjećivale i deseci gostujućih sudionika.

Općenito, prednost je dana konkretnim i trivijalnim temama, poput "očih alata za razanje", "znakovna interpretacije", "novca", "hokeja" i "ljubomone", jer su u sebi sadržavale bogatiju paletu asocijacija od tema koje su već bile elaborirane i iscrijene na polju metafizike, poput "dobro", "zla" ili "slobode". Staro logičko pravilo kaže da je sadržaj bogatiji što je pojam užb; što znači da su najopćenitiji pojmovi poput "superstancije" ili "duha" gotovo prazni. Upravo smo stoga pokušali pristupiti temama iz običnog života koja su se pokazale "nižijom zemljom" u odnosu na određene znanosti i discipline. Bilo je vrlo iznenadjuće otkriti koliko toga zajedničkog transkulturna svijest ima s običnošću koja leži izvan označenih kulturnih granica.





Primerica, naša prva tema koja je izazvala neotekovinu živost bila je uzrokovana činjenicom da se skup održavao u proleće, kad su ljudi menjali teške zimске šubare laganim prolećnim šeširima. Dok smo pisali o šeširima i načinu na koji se oni mogu promatrati na herojski, tragični, komični i idilični način, suprotstavljajući svakodnevnih predmeta i kategorija tradicionalne estetike omogućilo nam je postizanje dvostrukog učinka. S jedne strane visoki koncepti bili su ironično odušeni i smanjeni do trivijalnosti; a druge strane, trivijalni objekti uzdignuti je na razinu "vječne ideje". Ovo "dvostruko mišljenje", ambivalentnost povišenih i snižavajućih interpretacija, predstavlja jedan od najugodnijih aspekata interdisciplinarnog komuniciranja. Prozvali smo se "vojnicima metafizike", implicirajući da su se "generali" metafizike, poput Kanta ili Hegela, vide vojske koncentrisani na naprednije aspekte bivstvovanja i kao komandni kadar, promatrati iz najviše, "olimpijske" perspektive, dok smo mi, obični vojnici, bačeni u blato svakodnevice, odgovorili za metafizičko objašnjenje najtrivijalnijih stvari poput žlica i vilica, voća i povrća, koje nikad neće privući pažnju generalista.

Opći koncept, na komunikacijskoj razini, pretpostavlja uzdizanje različitih umova do tačke jedinstva i univerzalne harmonije, za koju se vjeruje da predstavlja najviši cilj metafizičke kontemplacije kod Platona i Hegela. Obične stvari su, naprotiv, obične upravo zato što ih je nemoguće reducirati na jednu opću ideju. Interdisciplinarna improvizacija ponudila je raznolikost ideja koje se mogu složiti s danim objektom, ali ga ni jedna od njih ne može u potpunosti obuhvatiti. Stoga je radnik u perspektivi opravdane neproizmnom prirodom samog objekta. Gesta čovjeka koji žubro skida šešir s glave i gazi ga nogama simbolizira herojski obaj i odučnost, dok leti šešir položen na travu označava idilično stanje dokolice pri kom su vrh i dno svedeni na istu razinu. Svi prostorni polariteti (napetosti) prazne se (rješavaju se), a ono što smo postavili na čelo sad pada na začelje. To su bile tek dvije od brojnih ideja koje su nam pomogle pri objašnjavanju "vječne bit" šešira, na isporviti je pri tome jer je šešir daleko od vječne ideje ili disciplinarnog termina. Nis jedan pojam u potpunosti nije odgovarao ovom običnom predmetu; već je njegovo razumijevanje zahijevalo upotrebu novih i novih pojmova.

Sljedeći lista nekih od tema korištenih na Moskovskim improvizacijama:

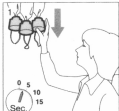
1. Smaće
2. Hlokoj
3. Skladiste
4. Bitljivost
5. Je li epika forma još uvijek moguća u suvremenoj literaturi?
6. Šeširi s tragičnog, herojskog, idiličnog i komičnog aspekta
7. Ljubomora
8. Vrijeme - kauzalite - prostor
9. Rodendonske prelepe
10. Oštri alati za rezanje
11. Boćice
12. Aduši s plavim nogama (nepostojeća vrsta)
13. Sjane i pjesak (simboli prijaznosti)
14. Raspoloženja
15. Ukusaj
16. Životinje u gradu
17. Razgovor sa samim sobom
18. Geste i držanja
19. Bol
20. Hodnik
21. Televizor
22. Samoća
23. Ruski um
24. Tabu i zabrana
25. Vremenske prilike
26. Učitelj i učenik
27. Mir i tolerancija
28. Jedan dan kao cijeli život
29. Novac
30. Znakovi interpunkcije

5. Tehnike improvizacije

Pokušali smo izmjenjivati različite oblike improvizacijske tehnike - geste i držanja - na intelektualnu dinamiku tijela zajednice. Najzubičajenja vrsta improvizacije uključuje šest faza:

1. rasprava o temama koje su predložili svi sudionici, izbor jedne među njima i distribucija njenih različitih aspekata među sudionicima (svatko odabire osobni i profesionalni kut promatranja teme) (oko 30-40 minuta)
2. pisanje individualnih eseja (1 -1,5 sat)
3. čitanje eseja i rasprava o njima (1 -1,5 sat)

4. pisanje improvizacije kao komentara ili sažetka onoga o čemu se prethodno pisalo i razgovaralo (15 minuta)
 5. Otvaranje trih meta-improvizacija i rasprava o njima (20 minuta); i
 6. sakupljanje sveg materijala pisanog na toj sesiji u koherentnu cjelinu; "kolektivnu monografiju" s određenom kompozicijom i redom pojedinačnih "poglavlja" (10 minuta).
- Drugi tip improvizacije bio je više fragmentarni; svaki je sudionik, bez prethodne rasprave, počeo pisati o temi po vlastitom izboru. Deset ili petnaest minuta kasnije svaki od njih predao je svoj papir s bilješkama onome desnom od sebe, što se periodički ponavljalo sve dok tema koju je svatko od njih odabrao nije napravela puni krug, uključivši u sebe doprinose cijele grupe. Na primjer, jedan od sudionika piše o percepciji vremena, drugi o kazališnoj sceni, treći o domaćim životinjama itd., što u konačnici znači da šest ili sedam sudionika sesije susjedno interpetira šest ili sedam tema. Tako umjesto šest ili sedam individualnih eseja dobivamo trideset šest ili četrdeset devet odlomaka teksta (karlica) uređenih u šest ili sedam tematskih rubrika (koloda).
- Sofisticiraniji i poticajniji bio je treći tip improvizacije, pri kom se zadatak postavljen pri drugom tipu daje kompliciran. Svaki je sudionik morao interpretirati temu koju su zadali drugi sudionici i povezati je s vlastitom. Na primjer, A je započeo svoj krug raspravljajući o ulozi novca u suvremenom svijetu; B je, posve nezavisno od A, pokrenuo temu "osobnog odnosa prema vlastitom imenu"; a C je definirao problem suvremenog sela kao ostataka predrubanog tipa mentaliteta. Kad je B primio temu A o novcu, trebao ju je ne samo nastaviti, već i istovremeno propustiti kroz vlastiti filter asocijacija vezanih za imena, dok je C trebao dodati seoski aspekt temama vezanim za novac i imena. Neki su se veze pokazale umjetnima dok je u nekoliko slučajeva improvizacija uspjela pokazati kako zadani problem sadrži logička ili metafizička preklapanja s ostalim problemima, ma kako arbitraran bio njihov prvotni izbor.
- Značenje naših nastojanja može se najbolje objasniti jednom Anaksagorinom izrekom koja glasi: "U svemiru postoji dio svega." Isto se glediti gotovo istovremeno javilo u jednom sudionikom dijelu svijeta. Kim: "Ne postoji takva stvar na svijetu koja ne bi mogla biti ono, kao što ne postoji ni takva koja ne bi bila ovo." (Chuang Tzu). Treći aforistički argument dolazi od vode francuskoj nadrealizmu, Andréu Bretonu: "Svega stvar može se opisati karakteristikama bilo koje druge stvari." Uistinu, pri trećem tipu improvizacije sve teme, mađa nezavisno zahtjeva, morale su biti uvjerljivo povezane. Ime se pokazalo znakom univerzalne socijalne razmjene na isti način na koji novac predstavlja sredstvo univerzalne ekonomske razmjene; a nedostatak novca (novčanica) koje krize selom pokazao se analognim odsutnosti nadmaka i dominaciji predmjena u seoskim zajednicama.



Drugi dio Teorija

Cilj kolektivne improvizacije je poticanje interakcije među različitim disciplinarnim gledištima, životnim iskustvima i pogledima na svijet. Ona se također može identifikirati sa zadatakom koji je Richard Rorty namijenio mislovcima budućnosti: "Oni će biti intelektualci opće namjene, spremni da raspravljaju gotovo o svemu i povezivanja tog s bilo čim drugim."¹ Improvizacije se mogu smatrati metafizičkim "napredom" na obične stvari, eksperimentom u kreativnoj komunikaciji ili vježbama pri kreiranju Rortyjevih "intelektualaca opće namjene".

1. Kreativnost i komunikacija

Riječ "improvizacija" potječe od latinskog "providere" i doslovno znači "nepredvidljivost". Improvizacija samom kreatoru otkriva nepredvidljivost vlastite kreacije. Bilo koja vrsta kreativnosti posjeduje ovu crtu; inače bi naša mentalna aktivnost bila bolje opisana kao "zrenje", "učenje", "erudicija", "vježba", "trening". Što to improvizaciju čini drugačijom od kreativnosti same po sebi, koja je u određenom stupnju također improvizacija?

Za kreativnost je tipična činjenica da je nepredvidljivost sadržana u umu samog kreatora, izolacija i samokoncentracija predstavljaju predujete za kreativno samozražavanje: osoba meditira i razgovara sama sa sobom, atogi joj konverzacija s drugima postaje intrinzična i kontraproduktivna. Srećom je drugačiji slučaj pri kom je nepredvidljivost sadržana u svijesti druge osobe, izvan nedostižnosti i horizonta samog improvizatora. Temu improvizacije zadaje netko drugi ili je rezultat razmjene tema. Improvizacija kao tip kreativnosti koji nastaje između polova označenih kao "poznato" i "nepoznato", smještenih u različitim svijestima. Upravo zato Improvizacija, koja je toliko drugačija od samokoncentrirajuće kreativnosti, neophodno u sebi sadrži proces komunikacije; netko predloži temu neочеekivnu za improvizatora, a njegov je zadatak da je elaborira. To je, opet, nepredvidljivo za samog predlažača teme. Tako iz improvizacije, kao zbroja dvaju svijesti, izrastaju dvije nepredvidljivosti. Specifičnost improvizacije potječe iz činjenice da je to kreativnost putem komunikacije.

No ako je improvizacija nemoguća bez komunikacije, kako se od nje razlikuje? Uobičajen način komunikacije pretpostavlja da jedan sugovornik komunicira s drugim o nečemu što mu je unaprij-



jed poznato. Čak i vješt improvizacije na tako tipičan način predstavljaju novost samo za slušatelja, ali ne i za govornika. Tipično, komunikacija reproduira one činjenice i ideje koje su već postojale naovano u komunikacijskom procesu. Komunikacija nastoji umanjiti nepoznatu i pretvoriti ga u nešto poznato, pretežući ga horizontalnom dimenzijom od jedne osobe k drugoj. Psihološka vrijednost komunikacije proizlazi iz činjenice da su njeni sudionici usjednjeni u svom mišljenju i osjećanju, pa se sadržaji jedne svijesti prenose u drugu.

Iako je improvizacija nemoguća bez komunikacije, ona cilja na nešto sasvim drugo. Što se, u znak odgovora, komunicira na zadanu temu, improvizator je nepoznat. Ovdje nepoznatu nada nešto još nepoznatije. Primivši nepredvidljivu temu, improvizator je dalje elaborira na nepredvidljiv način.

Improvizacija se, tako, razlikuje od kreativnosti po tome što u sebi sadrži komunikaciju s različitim svijestima, a od komunikacije po tome što kreativni čin smatra produktom nečeg nepoznatog i nepredvidljivog. Obično komunikacija s drugom osobom odstupa od kreativnog čina, a kreativni čin onemogućava i prijeti proces komunikacije. Pri improvizaciji se kreativnost i komunikacija uzajamno pojačavaju umjesto da se neutraliziraju. Improvizacija usjednjuje kreativnost i komunikaciju poput dvaju transcendentajućih vektora u nečoj svijesti. Pri kreativnosti ta transcendentacija poprima vertikalnu dimenziju, s obzirom da je upućena na razinu nečije svijesti, dok komunikacija djeluje kroz horizontalnu transcendentaciju, koja individual povezuje međusobno. Zbog toga improvizacija kombinira horizontalni i vertikalni modus transcendentacije, a drugost druge osobe daje impetus našoj kreativnoj samo-transcendenciji. To je kao da zauzmemo poziciju drugog koji od nas nešto očekuje i iznenađen je nama samima te to "nepoznato u drugom" što predstavljamo za druge ljude izjedri u nama napor da kreiramo "drugost" koja je cilj improvizacije. Susret se svijesću onog drugog i otvrdje drugosti u vlastnoj svijesti predstavljaju uzajamno stimulativne procese u okviru improvizacije.

2. Egzistencijalni događaj mišljenja

Improvizator stvara nešto drugačije od onoga što bi ikad bio u stanju izmisliti i zamisliti sam jer je suočen s nepoznatom temom koja zahtijeva trenutnu elaboraciju, koja mobilizira sv njegov intelektualni potencijal. To veoma nalikuje situaciji kad čovjek u smrtnoj opasnosti može nazvati neprodne sposobnosti koje ga nuputaju čim ta opasnost prođe. Um napetost problemom grozljivo traži za izlazom, kreativnim rješenjem, te se pod prijetnjom intelektualnog poraza, praznine i gluposti veoma brzo mobilizira. Ne postoji niti jedna druga situacija koja bi bila intelektualno izazovna i stimulativna poput improvizacije. Pisanje eseja na ispit ili sudjelovanje na brainstorming sesioni uvijek podrazumijeva neke elemente pripreme i prethodne specifikacije očekivanih zadatka i tema (predmeta fakultetskog kolegija, dnevnog rada profesionalna diskusije). Raspon mogućih tema potpuno je obdoren samo na improvizacijskim sesijama, obuhvaćajući sve postojeće discipline, diskurse i ječiika.

Improvizacija pretpostavlja sposobnost primjene naših intelektualnih kapaciteta na bilo koje područje ljudskog iskustva. Svi znamo za žabe, no da li iko, osim zoologa specijaliziranih za amfibije, ukaže pažnju i rapor da o njima misli? Evo bit: mi mislimo da znamo, no kako možemo znati ako ne mislimo? Većina ljudi nikad ne vježba vlastite misaone sposobnosti izvan veoma uskog polja svoje specijalizacije (kao one uopće i zahtjeva kakvo mišljenje). Možda smo imali pasivno, senzualno iskustvo gledanja, slušanja ili dodirivanja žaba, ali nismo aktivno, intelektualno iskustvo mišljenja o njima te stoga, s ovog aspekta vlastitog postojanja, nismo, u odnosu na žabe, dnevci li pčele, vlastitu samosvijesti ljudi. Mi to nismo u odnosu na gotovo sve na svijetu. Mišljenje podrazumijeva konceptualizaciju određenog entiteta, definiranje njegovih općih i posebnih karakteristika, njegovog mjesta u svijetu i našem životu. Što su žabe? Zašto postoje? Po čemu se razlikuju od kistlača, guštera i zmija? Zašto su inspirirale pripovjedače i Aristotela? Kako su ih ljudi promatrali u prošlosti i kako ih vide u sadašnjosti? Koja je njihova simbolička uloga u našoj i tuđim kulturama? Koji je naš osobni stav prema tim bićima i kako se one uklapaju u našu sliku svijeta, važnost za psihologiju i metafiziku, naše strahove i tentacije? Nismo posve humani ako je nešto što je prisutno u našem senzualnom iskustvu odsutno iz našeg intelektualnog iskustva. Moramo misliti ono što osjećamo i osjećati ono što mislimo, na zato što ti kapaciteti koniciduju, već upravo zato što su toliko različiti da jedan ne može zamijeniti drugog. Mišljenje se obično smatra sredstvom postizanja nekog praktičnog i opipljivog cilja: tehnološko mišljenje služi stvaranju strojeva i alata, političko mišljenje stvaranju društvenih institucija itd. No mišljenje je sposobnost koja ne zahtijeva nikakvu vanjsku potvrdu jer, više od bilo čega drugog, čini čovjeka čovjekom. Pitanje "Čemu mišljenje?" jednako je tako bez odgovora kao i pitanje "Čemu osjećaj?", "Čemu djanje?", "Čemu život?". Jedinica nagrada za mišljenje je mišljenje samo.

Kolektivna improvizacija predstavlja način enormnog širenja opsega misliovog i ponovnog obilježavanja naših iskustava na svestan, jasan i artikuliran način. Sve stvari koje nam se čine poznatima, poput sastavljanja rutinskog znanja, odjednom postaju strane i deautomatizirane, postaju metom istrage i ispitivanja, potencijalnim objektima intelektualnog rada.

Ne samo da improvizacija dopušta obučanje objekata, već dopušta i obučanje subjekata. Ljudi koje možda godinama poznamo, sad se prvi puta pojavljuju u egzistencijalnoj, krajnje kreativnoj situaciji. Mi ne znamo tko su oni zaista jer su u tom trenutku oni i sami sebi jednako nepoznati. Kreativnost je najmatericijalniji i najintimniji trenutak u životu osobe, što improvizaciju čini istinski

agdistencijskim eksperimentom i otkrivanjem sebe i drugih. Kreativnost se drugima obično predstavlja u unaprijed smišljenim i generički predodređenim oblicima, poput slik, pesama, plesa - rezultatima od kojih se autor već distancirao, čak iako sam pjeva ili glumi na sceni. Prv improvizaciji misterije kreativnosti otkriva se najintenzivnije i najopasnije, kao vlastita kreacija ličnosti koja se događa ovdje i sad.

Improvizator stvori drugost i stranost u objektu vlastitih misli, u kopsubjektima svog mišljenja i, konačno, u sebi samom. Improvizacija stoga nije samo socijalni, već i agdistencijski događaj ili, preciznije, najprije slučaj agdistencijske društvenosti pri kom se društvenost i agdistencijskost ne uključuju, nego jedna drugu pretpostavljaju. Možemo li misliti zajedno - ne samo razgovarati o onom što već znamo, ne se samo družiti, već stvarati socijalni događaj zajedničkog mišljenja, pri kom je svaki sudionik jednako nepoznat drugima koliko je nepredvidljiv sam sebi?

3. Improvizacijske zajednice:

razlike između profesionalne i folklorne improvizacije

Kolektivna improvizacija bitno se razlikuje od tradicionalne jaane ili profesionalne improvizacije, koja se tipično događa na pjesničkim večerima ili muzičkim koncertima i natjecanjima.

Profesionalni improvizator nastupa pred publikom čija je uloga čisto pasivna, a neapam nje se postavlja kao aktivni kreator. Publika može sudjelovati tek u početku, postavljajući temu improvizacije. Čin komunikacije ovdje je nekompletan jer jedan od sudionika ima privilegiranu ulogu, a od publike ga dijeli scena. Pri kolektivnoj improvizaciji, međutim, svaki od sudionika ulazi u recipročan odnos postavljanja pitanja i davanja odgovora, zajedno sa svima ostalima.

Sledeće pitanje glasi: kako se ta kolektivna i spontana kreativnost razlikuje od folklorne i njegove usmene tradicije? U folkloru izvođač, kao nosilac masovne svijesti, nije odvojen od svoje publike; on je tek jedan od mnoštva pjevača ili pripovjedača. Improvizacija u folkloru zlieta igra važnu ulogu jer ovdje još nije došlo do odvajanja kreativnosti i komunikacije. Ne postoji podjela između umjetničke kreacije i komunikacije umjetnosti, između komponiranja i izvođenja; obje su oslikane u istoj kreaciji, u istom vremenskom trenutku. To uključuje pojavu koju možemo nazvati intelektualnom ili filozofskom improvizacijom, poput Sokratovih dijaloga: kreativnost u procesu komunikacije.

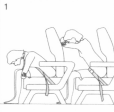
Usporedba s folklorom otkriva koncertni tip improvizacije kao rezultat napaada individualne špektralizacije kreativne zajednice. Improvizacijska zajednica degenerirala je u jednostranju komunikaciju kreatora s pasivnom publikom. Profesionalna improvizacija, pri kojoj je izvođač distanciran od svoje (tj. publike, predstavlja neobičan hibrid dviju folklorne i moderne individualne kreativnosti. Od folklorne je zadržala neposredan proces kreativnosti pred publikom; dok od individualne kreativnosti preuzima odvojenost od publike. U Platonovim dijalozima ne improvizira samo Sokrat, već i njegovi sugovornici. To je prototip improvizacijske zajednice koji izbjegava podjelu na izvođača i pasivnu publiku.

Važno je razumjeti da iako improvizacijska grupa podsjeda na zajednicu, njeno zajedništvo odnosi se samo na ideju, a ne na tijela i imovinu. Kolektivnost nije destruktivna za jedinicu jedino u sfiri mišljenja. Tijela i stvari odvojene su vlastitom prostornom prirodom; pomeću njihovih granica može dovesti do agresije i nasilja, kao u komunističkim utopijama dvadesetog stoljeća. Pokušaj prolaženja koncepta zajedništva na materijalne, seksualne i ekonomske aspekte života može rezultirati onim represivnim ekscesima ujedinjavanja koji su izmijerali neke od krvavih konflikata, ratova i revolucija modernog vremena. Improvizacijska zajednica ne miješa te dvije sfere, kako je, na primjer, usmjereno u zajednicama Appleja gdje se zajedništvo ideja ekstrapoliralo na imovinu i seksualne odnose. Ljudsko biće mora u potpunosti ostati gospodarem vlastitog tijela i materijalne imovine, no ideje ne spadaju u njegovo ili njeno ekskluzivno vlasništvo. S obzirom na to da se po svojoj prirodi fluidni i nomadski, one mogu slobodno putovati od uma do uma. Kolektivna improvizacija javlja se u onoj vrsti zajednica koje nikad ne prelaze granicu potencijalne i sklonosti zajedništvu.

Takve ograničavanja zajedništva nemaju samo estičko, već i povijesno opravdanje. U folkloru je ista usmena tradicija podijeljena između svih sudionika, a jedno djelo verbalne umjetnosti, impersonalno i anonimno, pripada svima i nikome. Ti folklorni dored ne mogu se danas reproducirati u svojoj originalnoj formi; kolektivna improvizacija, pod uvjetom da želi biti suvremena, moraju uključiti - a ne eliminirati - individualnu kreativnost. Ta estetika zajedništva koja čini sastavni dio folklorne ne može u potpunosti prevladati estetiku različitosti koja predstavlja sastavni dio moderne kreativnosti. No ova dvije vrste estetske potencijalno se mogu probiti na takav način da će zajedništvo naglasiti, a ne uništiti individualne razlike. Zajedništvo teme, jedinstvo vremena i prostora, jednakoš uvjeta za improvizaciju služe poticanju individualnih razlika, a ne njihovom brisanju.

Na nekim su skupovima različite uloge unaprijed bile raspodijeljene među sudionicima; netko je, na primjer, trebao istaknuti herojske aspekte teme, netko drugi tragične motive, dok je treći trebao modificirati temu u baroknom stilu, četvrti u rimskom ključu itd. Rezultat kolektivne improvizacije je "postindividualna" zajednica umova koja pretpostavlja velike individualne doprinose svih sudionika. Za razliku od folklorne ona ne predstavlja predindividualnu formu kreativnosti, niti samu individualnu kreativnost koju srećemo kod izvedbi koncertnog tipa. Ona predstavlja transindividualni oblik koji objedinjava različite interpretacije ogledanu u individualnim tekstovima.





4. Čemu pisanje?

Zašto je neophodno da improvizacija ima pisani karakter? Ispred lista papira ili kompjutarskog ekrana osoba ima potpuno isključivo svoje individualne kreativne odgovornosti. Bez pisanja, improvizacija se nastaje u konverzaciji, u razmjeni mišljenja; tj. čistu komunikaciju. Da bi bila istinski kreativna, komunikacija mora sadržavati trenutnu privatnost, izolaciju i meditaciju. Dijalektika oih dvaju faktora, izolacije i komunikacije, veoma je kompleksna. Improvizacije se odvijaju u nekoliko faza, pri čemu se smjenjuju razdoblja govora i šutnje: diskusije i izbora teme, zatim pisanje, pa čitanje i ponovne rasprave, zatim (ponavljanje) zajedničkog pisanja sastataka rasprava. Tako se kreativni uvjeti udružuju, razdružuju i ponovo sjedinjuju u procesu kolektivne improvizacije koji održava dijalektiku individualnog i kolektivnog.

Kolektivna improvizacija, kao žanr rođen u Rusiji, do izvjesnog stupnja u sebi sjedinjuje iskustvene karakteristike poput javne elokventnosti Zapada i tih meditacije Istoka. Učinio pisanje rješava dilemu govora i šutnje. Tišina pisanja dopušta svim sudionicima supostojanje u istom raspodjelenju, jednom obliku intelektualne aktivnosti, forsirajući ujedno različite interpretacije iste teme. U zajedničkom pisanju ne postoji podjela na subjekte i objekte, koja je praktično neizbježna u zamjeni komunikaciji. Dobro znamo kako nečija nezastarna "beža da govori" lako može čitavu zajednicu transformirati u podčinjenu publiku. Kolektivno pisanje predstavlja tihu komunikaciju pri kojoj se jednodimenzionalno vrijeme govora (jedan govornik u jednom trenutku) podržava multi-dimenzionalnom prostorom zajedničkog mišljenja. Ništa se misao ne namerde nekom drugom sve dok ti pasivni tokovi mišljenja u potpunosti ne sazriju i ne postanu spremni za individualno izvođenje.

Tiha i istovremeno samocenzurajna blekoistočna ljubav prema knjigama, plemeniti i pisanju smještena je između retorike orijentacije grčke antike i kulture tih meditacija kultura dalekog Istoka. Lik pisara i prepisivača štovan je i čak posvećivan u kulturama knjige: judaističkim, islamskim, egiptaskim, islamskim i bizantskim, toliko drugačijim od zapadnih egzaltacija javnih oratora i istočnjačkih kultova tih mudraca, majstora zina i jogija.² U Rusiji, koja je zamijećeno smještena između Europe i Azije i koja svoje kulturno naslijeđe temelji na bizantskom, pisanje se također tradicionalno smatra uzvišenom vrstom intelektualne aktivnosti, što djelomično može objasniti sklonost pisanju razvijenu u ruskim improvizacijskim zajednicama.

Aktivnost pisanja više obavezuje od govora jer je njegov rezultat trenutno trajan. Za razliku od uamenog izricanja, pisana riječ postaje "besmrtna" već od samog svog nastanka. Odatle ruska poslovica: "Što olovka napiše, sjekira ne sasiječe." Kreativno (ne pragmatično) pisanje u prisutnosti drugih ljudi veoma je neobično i pomalo neugodno zanimanje, posebno jer ne nudi mogućnost svake li ujeplavanja teksta (osim nekoliko minuta čisto tehničke korekcije na kraju sesije). Prisutnost drugih ljudi intenzivira tjele misli s obzirom na to da je svaka pisana riječ istovremeno i posljednja, sam proces pisanja postaje ujedno i vlastitim rezultatom. Odgovornost nastaje zajedno s obavezom da se tekst završi u danim okvirima mjesta i vremena.

Improvizator je intelektualni vojnici koji mora obaviti dužnost gdje god da se zatekne. On nema privilegiju generala pri izboru mjesta i vremena bitke, tj. teme za razmišljanje. Mora biti spreman da se pozabavi bilo kojom temom, da počne intelektualnu bitku pod bilo kojim okolnostima ili aspektima ljudskog iskustva.

Kao rezultat nomadskog načina mišljenja spontano nastaje mnoštvo ideja koje se nikada ne bi javile da su sudionici, u samici svojih ureda, radili pomoću mnoštva knjiga, gečnika, prethodnih biljezaka i planova. Mnogi od sudionika nekada su priznali da im je improvizacija omogućila prodiranje kroz omame i slipe ulice vlastitog mišljenja te poslija ključ za buduće važnije znanstvene ili književne radove. Naravno da improvizacija ne predstavlja zamjenu za profesionalni rad jednog pisca, znanstvenika ili istraživača. Ipak, niti jedna druga intelektualna aktivnost, kako god plodna bila, ne može zamijeniti improvizaciju. Improvizacija je u istom odnosu s drugim putovima kreativnog mišljenja kao što je cjelina u odnosu na dijelove. Ona objedinjuje ne samo kreativnost i komunikaciju, već i teorijske i umjetničke žanrove kreativnosti te privatne i javne oblike komunikacije.

5. Integrativni oblik intelektualne aktivnosti: esej i trans

Improvizacija predstavlja integrativni način intelektualne aktivnosti kao što se i esej smatra integrativnim žanrom pisanja. Produkti improvizacije obično ne pripadaju čisto znanstvenim ili umjetničkim žanrovima, već eksperimentalno sintetičkim, esejističkim žanrovima. Kao što sam već naglasio, esej je dijelom dnevnik, novinski danek, intimni dokument; dijelom teoretski diskurs, rasprava; dijelom kratka priča, anegdota, parabola, mala fiktivna pripovijetka. Trenutni rezultat improvizacije predstavlja visoko asocijativno, mada strukturirano i konceptualizirano promišljanje određene teme koje ujedinjuje činjenice, generalizaciju i imaginaciju. Improvizacija i esej povezani su upravo kao proces i njegov rezultat, čin i produkt, mada su u svojim generičkim modelima oboje integrativni. Integracija činjenica, konceptualizacije i mišljenja u eseu odgovara integraciji spoznaje, komunikacije i kreativnosti u improvizaciji.

Kako je već ranije spomenuto u poglavlju o eseu, integritet ovog žanra ima postrefleksivan karakter. Za razliku od predefleksivne mitologije, u kojoj su slika, pojam i činjenica prezentirani kao sinkretička jedinica, esej mora svjesno artikulirati tri sastavnice. Na isti način improvizacija razlikuje svoje sastavne dijelove: kreativnost, komunikaciju i spoznaju, u suprotnosti sa sinkretičkom praksom religiozne meditacije i kontemplacije, poput zen meditacije. Pri kolektivnoj

improvizacijama tj. je artikulirane drugačije od svojih interpretacija; individualni pristupi jasno su naglašeni, a sudionici odvojeno rade na vlastitim doprinosima.

Improvizacija ima neke sličnosti s različitim kontemplativnim stanjima, ali se pri njoj objekt intelektualne komunikacije ne rastvara u sveopćem apsolutu. On se prije, kroz seriju definicija i određenja, začinje u vlastitoj apsolutnoj jedinstvenosti. Psihološko stanje improvizatora nije u potpunosti usmjereno i zatvoreno u samo sebe, već proizvodi otpiljiv entitet, sistem znakova, tekst kao dio vanjskog svijeta koji je podložan racionalnoj procjeni i diskusiji. Improvizacija intenzivira iskustvo vertikalne i horizontalne transcendencije inherentne kreativnosti i komunikaciji, koja ipak nije identična stanju transa. Improvizacija nema nikakve veze sa seksualnom ekstatikom, mističnom agitacijom ili štimom respiracijom koja se opire bilo kojoj objektivaciji i analitičkoj prosudbi. Improvizacija predstavlja autorefleksivni trans koji prelazi granice samog transa, prihvaćajući ga u objekt racionalnog progovaranja i komunikacije.

Improvizacija se prema transu odnosi na isti način na koji se esej odnosi prema mitu. Esaj je isti na približavanju, a ne iz ukupne slučajnosti u odnosu na njega. Improvizacija je iskustvo približavanja prema transu, ali ne i egzaltacija kolektivnog izbuđenja, kvazifolklorne zajednice ili hipnotičko i senjivo stanje uma.



6. Un-ity: tvrdnje i poricanja

Prakticiranje improvizacije rade sociopsihološko pitanje: kako jedna koherentna cjelina može biti aspiroano stvorena iz mnoštva individualnih glasova, bez podvrgavanja vanjskoj volji jednog sveobuhvatnog autoriteta? To induktivno "jedinstvo iz različitosti" stoji u kontrastu s tipičnim deduktivnim modelom pri kome autor samog sebe dijeli na odvojene likove i ideološka pozicije. Platon u svojim filozofskim dijalozima, a Dostojevski u svojim potliječnijim romanima, predstavljaju unitarne autore koji, iz jedinstva jedne kreativne svijesti, proizvode raznolikost glasova. Pitanje je: mogu li se glasovi ujediniti iznutra, bez anticipirajućeg i diktatorskog volje "transcendentalnog" autora?

Ovom problemu moglo se svjeto i opretno pristupiti tek na vrhuncu liberalnog razvoja individualizma i na pragu postindividualne kulture. Kada ljnost stigne do potpunog samostvarenja, nema drugog načina da nastavi svoj razvoj osim da se daje drugima. Taj žrtveni zadatak, koji je Fjodor Dostojevski formulirao kao etički imperativ, postaje metodološkim principom improvizacije. Cilj je reintegrirati sebe, ne u sinkretičko elementarnu formu intelektualne zajednice koja je prethodila rađanju individualnosti, već u njezinu potpuno artikuliranu, sintetičku formu koja proizlazi iz autotranscendencije svjetske individualnosti.

Jedinstvo ("unity"), kao bazu kolektivne improvizacije, valja shvatiti i destruktivno i konstruktivno. U samoj riječi "unity" možemo otkriti ne samo njeno konvencionalno značenje ("jednost", "totalitet") već i skrivenu poricalost "un", koji kao latinski korijen znači "jedan", a kao prefiks negaciju ili obnovu nedodjele implicitne akcije (eng. undo -otlačiti, gdje bi, u prijevodu, prefiks "ras" odgovarao broju jedan u ruskom jeziku, ali i prefiksu koji označava negaciju činjenja, op. prev.). Dovoljno da nas riječ "un-ity" opajede svojim prefiksom-poricalost (izgovorima kao "an-ity") koji problematizira samo značenje jedinstva. Kolektivna improvizacija je mali laboratorij takve problematične integracije koja predstavlja kako dezintegraciju primitivnih, folklornih jedinica, tako i prototip nekih fluidnih zajednica budućnosti.

Od improvizacije svakako ne treba očekivati onakva literarna remek-djela kakva nastaju samo velikim i upornim naprezanjem individualnog uma. Po pravilu improvizacije su, po svojoj literarnoj i znanstvenoj kvaliteti, inferiorne u odnosu na rezultat postignut u okvirima priznatih žanrova i discipline. Tako ne postoje esaji koji bi po svojoj vrijednosti i veličini bili usporedivi sa Shakespeareovim tragedijama, Homerovim djelima ili romanima Dostojevskog. No razlog tome ne leži u činjenici da je esaj inferioran žanr; on, naprotiv, obuhvaća i mogućnosti drugih žanrova: filozofskih, povijesnih i fikcijskih. Sam opseg tih mogućnosti komplicira zadatak njihovog kompletnog ostvarenja jer je disocijacija između stvarnog izvođenja i potencijalnog savršenstva dublja kod esaja nego kod specifičnih i strukturalnih žanrova. Postoje savršene priče i soneti, moćna i kratke priče, ali čak i najbolji romani najviše nas impresioniraju svojim "kolosalnim neuspjesima" (prema Williamu Faulkneru, Thomas Wolfe bio je najbolji romanopisac svoje generacije upravo zato što je njegov neuspjeh bio veći od neuspjeha ostalih autora). Postoji prominentnost u žanru esaja koji je teži jer je generički jako tečan i neodređen, lišen strogih pravila narativne strukture romana ili logičke strukture filozofskog diskursa.

Na isti način improvizacija na postizbe dubinu i širinu individualne kreativnosti, ozbiljnost osobne komunikacije, ili kruto znanstvenog istraživanja. I esaji i improvizacije jesu oblici kulturnog potencijala koji u svakom od tih slučajeva, sa svakim pojedinim pokušajem, ipak ostaje nepotpun. Improvizacija se ne uspijeva takmičiti s književnošću, umjetnošću, znanosti, istraživanjem...

Ali ona, objedinjujući sve navedene elemente, pri njihovoj idealnoj kombinaciji, daje djelo u žanru same kulture. U postojanju jedinicama ne postoje riječi za označavanje kreativatora kulture. Postoje umjetnici, pisci, znanstvenici, istraživači, inženjeri... ali do ovog trenutka kultura nije postala poprilično žanr kreativnosti (ne računajući politički i finansijski menadžment u kulturi ili edukacijsku popularizaciju kulture, koji sami po sebi nisu kulturno kreativni). Ta vrsta kreativnosti u žanru kulture krajnja je mogućnost transkulturnog mišljenja koje u kolektivnoj improvizaciji nalazi svoj pokušaj model. Nedostatak improvizacijskih djela odražava nestručne potencijale kulture kao cjeline. Otoci romana ili tragedija, rasprave ili monografije uš su i definitivni od ovog poli-



fonog i polizotskog orkestra koji odzvanja u ansamblu individua koje zajedno misle. Kolektivna improvizacija je mikrokozmos kulturnih aktivnosti gdje su govor i šutnja, pisanje i čitanje artikulirani u svojim razlikama i simultano uklopljeni u jedno vrijeme i prostor. Zbog toga je proces improvizacije tako intelektualno i emotivno intenzivan; polovi kreacije i percepcije, pisanja i čitanja, čitanja i raspravljanja, koji su u simboličkim kulturnim sistemima obično odjeljeni, udaljeni, složeno univokitetni, odvojeni godinama ili stoljećima, kondenzirani su u nekoliko sati improvizacijske sesije, ovdje i sad. Nisko što u improvizaciji nije sudjelovao, ne može je adekvatno razumjeti. Čitanje tekstova proizvedenih na improvizacijskim sesijama ne odgovara potpuno odgovarajući dojam. Osnovni proizvod improvizacije širenje je svijesti koja svoj izraz može naći u individualnim tekstovima, pisanim mjesecima ili godinama poslije same sesije. Tekst, kao fiksni rezultat improvizacijske sesije, predstavlja tek put k cilju koji je u stvari samo kolektivno mišljenje, iskustvo intelektualnog bratstva. Tekstovi s određene sesije ne mogu se promatrati kao samostojni produkt i iz tog razloga što integralnim djelom valja smatrati ukupnost tekstova, u smislu postojanja dana improvizacijske zajednice. Jedna strana ili jedno poglavlje romana, samo zato što su stvorene u jednom potezu i razdvojene od drugih određenim vremenskim intervalom, ne tvore zasebno djelo. Improvizacijska zajednica ima svoju povijest, koja se odražava u odlomcima improvizacije koje valja čitati poput poglavlja romana. Tek dezintegracijom date zajednice može se njen rad smatrati završenim. Ali improvizacijsku zajednicu može zadesiti i drugačija sudbina: postepeno se prenosi s generacije na generaciju, ona može svejedno integrirati nove individue, zajednice i društva. Kolektivna improvizacija može postati jedna od najproduktivnijih formi interakcije među intelektualcima budućnosti. Razvoj izlazi čini ostvarenom kolektivnu improvizaciju koja će obuhvatiti tisuće najkreativnijih umova.²

S engleskoga prevela prof. Iva M. Stupar

¹ Richard Rorty, "Pragmatism and Philosophy," u: *After Philosophy: End or Transformation?* ur. Kenneth Baynes, James Bohman i Thomas McCarthy (Cambridge, MA i London: The MIT Press, 1991.), 56.

² U svojoj utjecajnoj knjizi *Poetika ranevostokovske literatury* (Moscow: Nauka, Glavna redakcija vostochnoi literatury, 1977) Sergei Averintsov artikulira tu kulturnu razliku. Suprotno zapadnom intelektualu koji ima luksuz slobodnog izražavanja kojeg nalazimo već u liberalnim grčkim govorničkim modusima, ruski intelektualac se nalazi u poziciji pognutog i izmučenog pisara starog Bliskog istoka, koji je bio prisiljen preživljavati potpuno tlačenje predajući najskrovitije misli, ne oborenim govorom suvremenika već pilud za žitelja budućnosti. To objašnjava gravitiranje ruske kulture, zajedno s ostalim kulturna istočnog kršćanstva, ka "njemoj riječi", dok je međim zapadna kultura plonjala usmenim i vizualnim načinima.

³ To je zadatak i nade mog slijedećeg projekta, *IntelNet*. Vidi Mikhail Epstein, Ellen Berry, "Transcultural Experiments: Russian and American Models of Creative Communication," New York: St. Martin's Press (Scholarly and Reference Division), 1999, pp. 278-301. Vidi također *IntelNet* home page: <http://ccomm.cud-emer.edu/~intelnet/>

Intellectual improvisations and improvisational communities

Written by: Mikhail Epstein

Part 1. History

1. Creativity and Communication

"Collective improvisation" is a heuristic model that the author and some of his colleagues practiced in Russia in the 1980s. I was fortunate to have among my friends representatives of various intellectual and creative fields: an artist, a sociologist, a physicist, a mathematician, a poet, and a philologist. We used to meet at each other's birthday parties and other similar celebrations. At that time, such gatherings were the strongest intellectual need of the late Soviet intelligentsia, increasingly alienated from society and the institutionalized cultural establishment. However, I had to admit to myself that socializing within our circle was not as intellectually rewarding and gratifying as our individual communications, which concentrated around the really important creative aspects of each others' work. While sitting at the festive table, we exchanged jokes, discussed general political issues, tried to witticize about commonplaces and expose our ironic attitude toward the trivialities of Soviet life. This was a kind of collective psychotherapy, but I suspect that each of us was slightly disappointed by the redundancy of conversation when there was not much to say.

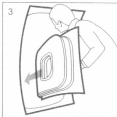
I was puzzled by this paradox: The same people who were brilliant in their individual creativity and in private talks, proved to be much less colorful and dull when gathering to converse. I imagined that by inviting artist A, writer B, critic C, and physicist D, and introducing them to one another, I would witness a feast of the gods as they appeared to be in their studios, laboratories, and journals. Instead they turned out to be rather common people when coming together, and the only mark of their individual distinction was that they felt uneasy about this mediocrity enforced by conventional forms of socializing. The simple rule of multiplication—four talented people and thus sixteen possible ways of inspired communication—did not work in this case. Instead what we observed was a process of division and diminishment, such that in the presence of four gifted people each of them became one-fourth (or even less) of himself.

The problem we encountered was that of the ambivalent relationship between creativity and communication, between the "vertical" and "horizontal" axes of human symbolical activity. Creativity is built on the uniqueness of each person, while communication usually involves those qualities that are common to people, and, therefore, the highest success in society often belongs to the most common of the people who succeed in being more spontaneously and ingeniously common than others. How could we tackle this problem? Was there any way to bring together the values of creativity and communication so that the presence of other people would not paralyze each person's inventive capacities but rather mobilize and stimulate them to new modes of creativity? Was there any way to engage the unique gifts of each individual in the process of communication so that their originality would not be dulled and discouraged?

2. First Collective Improvisations: Triologues

In attempting to answer this set of questions, the idea of collective improvisations was born. In May 1982 we began to meet, at first three of us, the artist Ilya Kabakov, the sociologist Iosif Bakstein, and I, for sessions of creative communication, and this moment could be identified as the inception of the Russian transcultural movement. Our first improvisation, though it may seem to be a simple coincidence, was devoted to a transcultural problem: the existence of poets of Jewish origin, such as Pasternak, Mandelstam, and Brodsky, within the Russian language and Russian culture, and the new creative possibilities generated by this transgression of ethnic boundaries. What was important about this first improvisation, however, was not its topic—more or less arbitrary—but this new structure of communication that could assimilate our professional and personal differences and even sharpen them through concentration on a common problem. Perhaps the most magical instrument of this type of communication was writing, which allowed us to incorporate the possibility of thoughtful and articulate self-expression into the framework of dialogue or, more precisely, "triologue," as we later called our regular sessions. The alternation of oral and written communication is related to the dialectic of selfness and otherness, which is





undetermined both in the conclusion of the study and in light party talk. After our essays were finished and we read them aloud, we agreed to write commentaries on one another's texts, and this was a new round of creativity turning into the next round of communication. Now our thoughts about Jewishness in Russian literature became intermingled and inseparable so that Kabakov's text could be fully appreciated and understood only in its overlapping with Bakshstein's commentaries and vice versa.

3. Public Improvisations

The first public performance, conducted in the Central House of Art Workers in July 1983, was probably the crucial test for the very idea of collective improvisation. Would people be inclined and able to write in the presence of others? Would it not be too heavy a responsibility—to express oneself in front of the group, to write coherently on a theme that one had never elaborated before, to complete the text within an hour, and to read it aloud to a large audience? From about fifteen topics suggested by the audience one was chosen randomly, by drawing lots, and, amazingly, it was "a wreath"—a concept that corresponded perfectly to the very structure of collective improvisation, in which many individual approaches had to be interwoven, like flowers in a wreath. The sheets of paper were laid before each of us; we were left alone with our thoughts, and all of a sudden we felt (as we confessed later) something in the very structure of this improvisational space that impelled us to write and think in the presence of others. This co-presence proved to be unexpectedly inspirational, a magical space of communality where we no longer were obliged to pronounce common things in order to establish social contact with the others but could be justified and recognized in being ourselves, different from one another. By positing a common topic, the improvisation from the very start gave necessary tribute to commonness, and from this moment on we were liberated to explore the most eccentric and idiosyncratic modes of interpretation. Usually in social communication the topic is never fixed in advance because to do so would seem to constrain the freedom of the speakers and to turn a time of relaxation into a more solemn occupation, a sort of scholarly dispute or conference panel. To follow the standards of politeness, people are ready to sacrifice their own interests, and the topic loosely wanders from the weather to shopping, from sports to politics, revolving around the "zero" point of neutrality and indifference. At improvisational sessions, as soon as the topic is fixed, all participants are free to develop it unpredictably or to digress from it meaningfully. What follows from the initial commonness is the imperative of individuation. At the same time, the collective improvisation never turns into a conference discussion because it displays individual rather than narrowly professional approaches to a common rather than a specialized theme. The situation that originally seemed to threaten the participants with psychological stress, instead generated a state of inspiration that, as is known from the time of the Muses, comes as "otherness" to our mind, as if writing under somebody else's dictation. Here, this otherness was personified by the presence of others at the table, an interpersonal rather than a super-personal mode of transcendence.

After this first improvisation, we wondered whether in the process of co-thinking we had entered some flow of consciousness that was not limited to separate minds or to the simple sum of our ideas. When an electron is pushed from its orbit it emanates an energy that, adding to the energy of other displaced electrons, produces the most terrifying dynamics—thermonuclear energy. To use this as a metaphor, the displacement of cultural boundaries, the dislocation of separate concepts and images from their routine disciplinary orbits, produces an enormous discharge of transcultural energy, and this is what we permanently felt during the subsequent sessions: Some unfamiliar kind of intellectual energy was discharged by the transcendence of disciplinary borders.

4. Topics of Improvisations

Overall, in the six years from 1982 to 1987, we conducted seventy-two improvisations, approximately one per month. The most regular participants in our sessions were the literary scholar Olga Weinshain, the physicist Boris Tsiflin, the mathematician Vladimir Aristov, the housewife Ludmila Poleshkova, and the philologist Maria Umnova. Also participating were the sociologist Iosif Bakshstein, the linguist Aleksei Mikhov, the mathematician Ludmila Morgulis, the poet Olga Sedakova, the theater critic Irina Vergasova, the cultural scholar Igor Iekovenko, and the artist Vladimir Sulagin. The sessions were occasionally visited by dozens of guest participants. Generally, the preference was given to concrete and trivial topics, such as "sharp and cutting objects," "punctuation marks," "money," "hockey," and "jealousy," because they contained a richer scope of associations than topics already elaborated and exhausted in metaphysics, such as "good," "evil," or "freedom." The old logical rule says that the more narrow the concept, the richer its content; therefore, the most general concepts such as "substance" or "spirit" are almost empty. That is why we tried to approach issues belonging to ordinary life and consequently proved to be "no one's" territory in relation to specific sciences and disciplines. It was surprising to discover how much transcultural consciousness has in common with the ordinary, lying outside demarcated cultural borders.

For example, our first topic that caused unexpected animation was prompted by the fact that the session occurred in the springtime, when people changed their hats from heavy winter ones to

lighter coverings. As we wrote about hats and how they can be viewed and used in heroic, tragic, comic, and idyllic modes, this juxtaposition of everyday objects with the categories of traditional aesthetics allowed us to achieve a double effect: On the one hand, high concepts were ironically estranged and reduced to the trivial; on the other hand, the trivial object was elevated to the rank of "eternal ideas." This "double-think," the ambivalence of ascending and descending interpretations, is one of the most enjoyable aspects of interdisciplinary communication. We called ourselves "metaphysical soldiers," implying that the "generals" of metaphysics like Kant or Hegel prefer to concentrate on the most general aspects of being and to observe it from the highest, "Olympian" perspectives as befitting commanders in chief, while we, rank and file, are thrown into the thickness of the ordinary and are responsible for the metaphysical explanation of the most trivial things, such as spoons and forks, fruits and vegetables, which will never attract the mind of a generalist.

A general concept, on a communicative plane, presupposes the ascension of various minds to a point of unity and universal harmony, which was believed to be the highest goal of metaphysical contemplation in Plato and Hegel. On the contrary, ordinary things are ordinary precisely because they cannot be reduced to one general idea. Interdisciplinary improvisation offered a variety of ideas that could resonate with the given object, but none of these ideas could encompass the object completely; therefore, difference in perspectives was justified by the opaque nature of the object itself. A man whipping his hat from his head and trampling it underfoot would be a gesture of heroic despair and determination, whereas the same hat put on the grass would signify an idyllic state of leisure where the top and the bottom are brought to the same level. All spatial polarities (tensions) are discharged (resolved) and what was meant to be on the head is brought to the level of the feet. These were only two of the numerous ideas that helped us to explain "the eternal essence" of the hat and still not exhaust it because the hat is far from being simply an eternal idea or a disciplinary term. No concept could be completely adequate to this ordinary object; rather its comprehension demanded the deployment of newer and newer concepts.

Below are listed some topics of Moscow improvisations:

1. Garbage
2. Hockey
3. Storehouse
4. Verbosity
5. Is the epic form still possible in contemporary literature?
6. Hats in tragic, heroic, idyllic, and comic aspects
7. Jealousy
8. Time— theater—space
9. Birthday parties
10. Sharp cutting tools
11. Barries
12. Alushi with blue legs (nonexistent species)
13. Shadow and sand (symbols of transitoriness)
14. Moods
15. Decorations
16. Animals in the city
17. Talking to oneself
18. Gestures and postures
19. Pain
20. Corridor
21. TV set
22. Solitude
23. Russian mind
24. Taboo and inhibition
25. Weather
26. Teacher and disciple
27. Myth and tolerance
28. A day as a life
29. Money
30. Punctuation marks

5. Techniques of Improvisation

We tried to alternate various modes of improvisational technique—gestures and postures—in the intellectual dynamics of the communal body. The most regular kind of improvisation included six stages:

1. discussion of the topics suggested by all participants, choice of one of them, and distribution of its various aspects among participants (each chooses his or her own personal and professional angle on the subject) (approximately 30–40 minutes);
2. writing individual essays (1–1.5 hour);





3. reading and oral discussion of essays (1-1.5 hour);
4. writing a post-essay improvisation as a comment or summary of what was written and discussed before (15 minutes);
5. reading and discussion of these meta-improvisations (20 minutes); and
6. collection of all written materials of the given session into a coherent whole, a "collective monograph," with a certain composition and order of individual "chapters" (10 minutes).

Another type of improvisation was more fragmented: Each participant started to write his or her own topic, without preliminary discussion. Ten or fifteen minutes later the sheets of paper moved from the left to the right and continued moving periodically until the topic initiated by each participant made the full circle, incorporating the contributions of all others. For example, one wrote about the perception of time, another about the theater scene, the third about domestic animals; and as a result six or seven topics came to be interpreted consecutively by six or seven participants. Thus instead of six or seven individual essays we produced thirty-six or forty-nine textual stripes or layers arranged in six or seven thematic rubrics (collages).

More challenging and sophisticated was the third type of improvisation, which complicated the task of the second type: Each participant had to interpret the themes of other participants by relating it to his or her own theme. For example, A started his round of writing by discussing the role of money in the contemporary world; B, quite independently from A, launched the topic "the attitude of a person toward his/her own name"; and C targeted the problem of the contemporary village as a remainder of the pre-urbanist type of mentality. When B received A's paper he had not only to continue A's discussion of money but to treat this problem through its association with naming, and C had to add the village aspect to the topics of money and names. Sometimes the connections proved to be artificial, but in a number of cases the improvisation succeeded in manifesting how a given problem contained logical or metaphorical intersections with all other problems, however arbitrary their initial choice was.

One of Anaxagoras's sayings can best explain the meaning of our endeavors: "In everything there is a part of everything." The same insight emerged almost at the same historical period from another part of the world, China: "There is no such thing that would not be that, and there is no thing that would not be this" (Chuang Tzu). The third aphoristic argument comes from the leader of French surrealism, André Breton: "Every thing can be described by means of any other thing." Indeed, in the third type of improvisation all topics, independently launched, had to be convincingly linked. The name proved to be the universal sign of social exchange in the same way that money was a universal sign of economic exchange; and the lack of money (banknotes) circulating in the village proved to be an analogue to the absence of surnames and the dominance of patronymics in the village community.

Part 2 Theory

The goal of collective improvisation is to encourage interactions among different disciplinary perspectives, life experiences, and worldviews. It can also be identified with the task Richard Rorty has set for thinkers of the future: "They would be all-purpose intellectuals who were ready to offer a view on pretty much anything, in the hope of making it hang together with everything else."¹ Improvisations might be thought of as metaphysical "assaults" on ordinary things, experiments in creative communication, or exercises in the creation of Rorty's "all-purpose intellectuals."

1. Creativity and Communication

The word "improvisation" derives from the Latin "providere" and literally means "unforeseeable." Improvisation opens the unpredictability of creation for the creator himself. Any kind of creativity, however, shares this feature; otherwise, our mental activity would be better characterized as "knowledge," "scholarship," "erudition," "exercise," "training." What is it that makes improvisation different from creativity as such, which to a certain degree is also improvisational?

Typically in creativity the unforeseeable is contained in the mind of the creator himself. Isolation and self-concentration is a precondition for creative self-expression: A person meditates and converses with himself, therefore, conversations with others become intruding and counterproductive for him.

Quite different is the case in which the unforeseeable is contained in the consciousness of another person, beyond the competence and horizon of the improviser. The topic of improvisation is given to me by somebody else, or it can be also an exchange of topics. Improvisation is a type of creativity that evolves between the poles of the known and unknown, which are contained in different consciousnesses. This is why improvisation, as distinct from self-centered creativity, necessarily includes the process of communication: Somebody suggests a topic, unexpected for the improviser, whose task is to elaborate this topic unpredictably for the one who suggested it. Thus, two unpredictabilities arise from the improvisation as the encounter of two consciousnesses. The specificity of improvisation originates in the fact that it is creativity via communication.

But if improvisation is impossible without communication, how does it differ from communication as such? Regular modes of communication presuppose that one interlocutor communicates to another what is already known to him. Even news communicated in such typical situations is news only for the listener but not for the speaker. Typically, communication only reproduces those facts and ideas that existed before and independently of the process of communication. Communication aims to diminish the unknown and to transform it into something known, extending it in a horizontal dimension from one person to another. The psychological value of communication arises from the fact that its participants are united in their thoughts and feelings, and the contents of one consciousness are transferred to another.

Although improvisation is impossible without communication, it pursues quite different goals. What is communicated in response to the proposed topic is unknown to the improviser himself. Here the unknown generates something still more unknown. Having received an unpredictable topic, the improviser further elaborates it in an unpredictable way.

Thus, improvisation is distinct from creativity in that it incorporates communication with a different consciousness, and it is distinct from communication in that it includes an act of creativity: the production of something unknown and unforeseeable. Typically, communication with another person distracts from the act of creativity, and vice versa, the act of creativity inhibits or impedes the process of communication. In improvisation, however, creativity and communication reinforce rather than neutralize each other. Improvisation unites creativity and communication as two vectors transcending one's own consciousness. In creativity, this transcendence acquires a vertical dimension, since it is addressed to a higher plane of oneself, whereas communication operates through horizontal transcendence, relating one individual to another.

Consequently, improvisation combines the horizontal and vertical modes of transcendence. Through improvisation, the otherness of another person gives an impetus to my creative self-transcendence. It is as if I take the others' positions of expectation and surprise toward myself, and this "unknown in the other" who I am for the others, generates in myself the effort to create this "otherness" that is the aim of improvisation. An encounter with the consciousness of another and the discovery of otherness in one's own consciousness are the two mutually stimulating processes in improvisation.



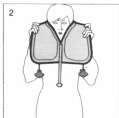
2. The Existential Event of Thinking

The improviser creates something different than what he ever could invent and imagine alone, because he is confronted with an unfamiliar topic that requires immediate elaboration, which mobilizes all of his intellectual potential. This resembles a situation of mortal danger in which a human may develop instantly supernatural capacities that leave him as soon as the danger recedes. The mind attacked by a problem feverishly looks for an escape, for a creative solution, and is quickly mobilized in response to the threat of intellectual failure, blankness, and stupidity. There is no other situation that is intellectually as challenging and stimulating as improvisation. Writing an essay for an exam or participating in a brainstorming session always involves some elements of preparation and preliminary specification among expected tasks and topics (the subject of the university course, the agenda of professional discussion). Only at an improvisational session is the range of possible topics absolutely open, extending to all existing disciplines, discourses, and vocabularies.

Improvising presupposes the ability to apply one's intellectual capacities to any realm of human experience. Everybody knows about frogs, but does anybody give attention and effort to thinking about them, except for zoologists, specializing in amphibians? This is the point: We think that we know, but how can we know if we do not think? The majority of people never exercise their thinking abilities beyond the very narrow field of their specialty (if it requires thinking at all). We may have had a passive, sensual experience of seeing, hearing, or touching frogs, but we do not have the active, intellectual experience of thinking about them, and therefore, we are not really self-conscious humans in this aspect of our existence: in relation to frogs-or in relation to bees and bees, for that matter. In relation to almost everything in the world.

To think means to conceptualize a certain entity, to define its general and distinctive properties, its place in the world, and its place in our life. What are frogs? Why do they exist? How are they different from toads, lizards, and snakes? How do they feed the human imagination and mythology? Why did they inspire storytellers and Aristophanes? How have they been viewed in the past and in the present? What is their symbolic role in my native and foreign cultures? What is my personal attitude toward these creatures and how do they fit into my picture of the world, relate to my psychology and metaphysics, my fears and fantasies? We are not fully human if something present in our sensual experience is absent from our intellectual experience. We have to think what we feel and feel what we think, not because these capacities coincide but precisely because they are so different and one cannot substitute for another.

Thinking is usually regarded as a means to some palpable practical goal: Technological thinking serves to create machines and tools; political thinking, to create effective social institutions, etc. But thinking is a capacity that does not need any external justification because, more than anything else, it makes humans human. The question "Why think?" is ultimately as unanswerable as the questions "Why feel?" "Why breathe?" or "Why live?" The ultimate reward for thinking is thinking itself.



Collective improvisation is one way to immensely expand the realm of the thinkable and to re-live our experience in a conscious, disarming, articulate manner. All things that appear to be familiar, as components of routine knowledge, suddenly become estranged and deautomatized, become targets of inquiry and interrogation, potential objects of intellectual labor.

Improvisation permits not only an estrangement of objects, but also an estrangement of subjects. People whom we may have known for years now for the first time appear in the existential, "liminal" situation of creativity. We do not know who they really are, as at this moment they are equally unfamiliar to themselves. Creativity is the most mysterious and intimate moment in the life of personality, and this makes improvisation a truly existential experiment and revelation about oneself and others. Usually creativity is presented to others in premeditated and generically pre-determined forms, as paintings, poems, dances - as results from which the creator has already distanced herself even if she is singing or acting on the scene. In improvisation, the mystery of creativity is revealed most intimately and spontaneously, as the self-creation of a personality here and now.

An improviser encounters an otherness and strangeness in the object of his thought, in the co-subjects of his thinking, and finally, in himself. Therefore, improvisation is not only a social but also an existential event, or, more precisely, the rarest case of *existential sociality*, in which sociality and existentiality do not exclude but presuppose each other. Do we ever think together - not just talk about what we already know, not just socialize, but create a social event of co-thinking where each participant is as unknown to others as he is unpredictable to himself?

3. Improvisational Communities:

Distinctions between Professional And Folkloric Improvisations

Collective improvisation differs essentially from a traditional public or professional improvisation, which typically takes place in poetic readings or musical concerts and competitions. A professional improviser performs before the audience, which has a purely passive role, and he is opposed to it as an active creator. The audience can participate only in the first moment by setting a topic for improvisation. The act of communication here is incomplete because one of the participants acquires a privileged role and is divided from the audience by the stage. In a collective improvisation, by contrast, each participant enters a reciprocal relationship of questioning and answering with all the others.

The next question is, how does this collective and spontaneous creativity differ from folklore with its oral tradition? In folklore, the performer, as a bearer of mass consciousness, is not separated from his audience; he is one among many singers or storytellers. Improvisation indeed plays an important role in folklore because creativity and communication here have not yet been separated. There is no division between the creation of art and communication through art, between composing and performing: both are enacted in one setting, in one moment of time. This includes what can be called intellectual or philosophical improvisation, such as the dialogues of Socrates: creativity in the process of communication.

The comparison with folklore makes clear that the concert-type of improvisation is the result of a disintegration of the initial syncretic creative community. Improvisational community has degenerated into a unidirectional communication from the creator to a passive audience. The professional improvisation, in which the performer is distanced from his silent audience, is a curious hybrid of ancient folkloric and modern individual creativity. What remains from folklore is the immediate process of creativity amidst people; what persists from individual creativity is separateness from the audience. In Plato's dialogues, it is not only Socrates who improvises but also his interlocutors. This is the prototype of improvisational community that avoids the division into performer and passive audience.

It is important to understand that although the improvisational group resembles a community, its community extends only to ideas, not to bodies and property. It is in the sphere of thinking that collectivity is not destructive for individuals. Bodies and things are separated by their own spatial nature; a violation of their boundaries can lead to aggression and violence, as in the communist utopia of the twentieth century. The attempt to extend community to material, sexual, economic aspects of life may lead to those repressive exorcisms of unification that have engendered some of the most bloody conflicts, wars, and revolutions of modernity. Improvisational community does not confuse these two spheres as was done, for example, in hippie communes where the communality of ideas was extrapolated to include property and sexual relationships. A human being must remain a full master of her body and material possessions, but ideas do not belong to her exclusively since by their very nature they are fluid and nomadic, freely traveling from mind to mind. Collective improvisation aspires to that kind of communality which never oversteps the boundary of what has a potential and propensity for commonness.

Such restrictions on commonality have not only an ethical, but also a historical rationale. In folklore, the same oral tradition is shared by all performers, and a single work of verbal art, impersonal and anonymous, belongs to everybody and to nobody. Such folkloric rites cannot be reproduced now in their original form: Collective improvisations, if they wish to be contemporary, must incorporate - not eliminate - the individual mode of creativity. The aesthetics of community constitutive of folklore cannot fully prevail over the aesthetics of difference that is constitutive of modern creativity. But these two aesthetics have a potential to interact in such a way that com-

minality accentuates rather than destroys individual differences. The commonness of the topic, the unity of time and place, the equality in the conditions of improvisation serve to emphasize, not to efface individual differences.

At some sessions, different roles are distributed among the participants in advance; for example, one might accentuate heroic aspects of the topic, another, tragic motifs; the third will modify it in a baroque style, the fourth in a romantic key, and so forth. The result of collective improvisation is a "postindividual" community of minds that presupposes highly individual contributions of all participants. Unlike folklore, collective improvisation is not a pre-individual form of creativity; nor is it a solely individual creativity, as in a concert-type performance. Instead, it is transindividual creativity that embraces the diversity of interpretations manifested in individual texts.

4. Why Writing?

Why is it necessary for improvisation to have a written character? In front of a sheet of paper or a computer screen, a person experiences the full measure of her individual responsibility as a creator. Without writing, improvisation tends to dissolve into conversation, exchange of opinions; that is, pure communication. To be truly creative, communication must incorporate moments of privacy, isolation, and meditation.

The dialectics of these two factors, isolation and communication, is rather complex. Improvisations are conducted in several stages, in which the periods of speech and silence alternate: discussing and choosing the topic, then writing, then reading and discussing again, then (sometimes) jointly writing summaries of the discussions. Thus, creative minds are joined, disjoined, and rejoined in the process of improvisation, which displays the dialectics of individual and collective.

To a certain degree, collective improvisation, as a genre born in Russia, combines the experiences of public eloquence characteristic of the West and silent meditation characteristic of the East. It is writing that solves the dilemma of speech and silence. The silence of writing allows all participants to coexist in one mood, one mode of intellectual activity, while pursuing different interpretations of the same topic. In the community of writing, there is no division into subjects and objects, which is practically inevitable in oral communication. We know how one person's insatiable "will to speak" can easily transform an entire community into a submissive audience. Collective writing is a silent communication in which the unidimensional time of speaking (one speaker at a time) submits to the multidimensional space of co-thinking. No one's thought is imposed on another's until these parallel flows of thinking are fully mature, ready to be individually expressed.

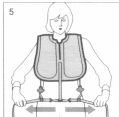
Between the rhetorical orientation of Greek antiquity and the Far Eastern culture of silent meditation is located the Near Eastern love of books, literacy, and writing, simultaneously silent and self-expressive. The figure of a scribe and copyist is cherished and even sanctified in "bookish" Judeic, Babylonian, Egyptian, Islamic, Byzantine cultures, as distinct from the Western exaltation of a public orator and the Eastern cult of a silent sage, "Zen master," "yogi."² In Russia, with its geographical location between Europe and Asia, and with its cultural habits inherited from Byzantium, writing is also traditionally considered the supreme kind of intellectual activity, which may partly explain the preference for writing as it developed in Russian improvisational communities.

Writing is a much more intellectually obligating and binding activity than speaking because its result is immediately fixed. Unlike an oral utterance, the written word becomes "immortal" at the very moment of its birth. Thus the Russian proverb: "What is written by a pen, cannot be cut out by an ax." To write creatively (not pragmatically) in the presence of other people is a rather unusual and apparently uncomfortable occupation, especially as there is no chance to revise or polish the text (except for several minutes of purely technical editing at the end of the session). The presence of other people intensifies the course of thinking: since each word written is the last one, the process itself becomes its own result. The responsibility grows as writing must be completed in the given place and span of time.

An improviser is an intellectual soldier who has to fulfil his duty wherever he finds himself. He does not have the privilege of a general in choosing the place of the battle, the topic for meditation. He must be prepared to engage with any topic, to start an intellectual battle over any circumstance or facet of human experience.

As the acquisition of this romantic way of thinking, the variety of ideas are spontaneously generated in improvisation that would never occur if participants had been working in the seclusion of their offices and had the support of many books, dictionaries, preliminary notes and plans. Many participants later confessed that improvisation allowed them to break through the stupors and impasses of their thinking and provided germs for subsequent, more substantial scholarly or literary works. Of course, improvisation is not a substitute for the professional work of a writer, scientist, scholar, etc. On the other hand, no other intellectual activity, however fruitful it might be, can substitute for improvisation. Improvisation relates to other avenues of creative thinking as the whole is related to its parts. It integrates not only creativity and communication but also theoretical and artistic genres of creativity, private and public forms of communication.





5. The Integrative Mode of Intellectual Activity: Essay and Trance

Improvisation is an integrative mode of intellectual activity in the same way as that essay is an integrative genre of writing. The products of improvisation usually belong not to purely scholarly or purely artistic genres but to experimentally synthetic, essayistic genres. As I have already indicated, an essay is partly a diary, journal, intimate document; partly a theoretical discourse, treatise, article; partly a short story, anecdote, parable, small fictional narrative. The immediate result of improvisation is a highly associative but structured and conceptualized meditation on a specific topic that unites facticity, generalization, and imagination. An improvisation and an essay are related as the process and result, act and product, but both are integrative in their generic model. The integration of factuality, conceptualization, and imagery in the essay corresponds to the integration of cognition, communication, and creativity in improvisation.

As was mentioned in the chapter on the essay, the integrity of this genre is of a post-reflective quality. The three constituents must be consciously articulated, in distinction from a pre-reflective mythology, in which image, concept, and fact are presented as a syncretic unity. In the same way, improvisation differentiates its constituents: creativity, communication, and cognition in contrast with syncretic practices of religious meditation and contemplation, such as Zen meditation. In collective improvisation, the topic is articulated differently from its interpretations; individual approaches are stated clearly, and participants are working separately on their contributions. Improvisation does share some similarity with various contemplative states, but here the object of intellectual contemplation does not dissolve into an all-embracing absolute. Rather, it is conceived in its absolute uniqueness, through a series of definitions and specifications. The psychological state of an improviser is not completely self-centered and self-enclosed but produces a tangible entity, a system of signs, a text as a part of the external world that is subject to rational evaluation and discussion. Improvisation intensifies the experience of vertical and horizontal transcendence inherent in creativity and communication, but nevertheless it is not identical to a trance state. Improvisation has nothing to do with sacramental ecstasy, mystical agitation, or quiet resignation, which resist any objectification and analytic judgment. Improvisation is a self-reflective trance that transcends the boundaries of trance itself, making it an object of rational negotiation and communication.

Improvisation relates to trance in the same way as the essay relates to myth. The essay is the truth of an approximation to myth, not a lie of total coincidence with it. Improvisation is an experience of approximation to trance, not the exaltation of collective ecstasy, or quasi-folkloric community, or a hypnotic and dreamlike state of mind.

6. Un-ity: Claims and Disclaimers

The practice of improvisation raises the socio-epistemological question of how one cohesive whole can be created spontaneously from the multiplicity of individual voices without resorting to the external will of one all-encompassing authority. This inductive "unity from diversity" contrasts with the more typical deductive model in which the author divides himself into separate characters and ideological positions. Both Plato in his philosophical dialogues and Dostoevsky in his polyphonic novels were unitary authors who produced the diversity of voices from the unity of one creative consciousness. The question is, Can voices be united from within, without the anticipating and dictating will of the "transcendental" author?

Only at the peak of the liberal development of individualism and at the threshold of a post-individualist culture can we consciously and cautiously approach this problem. When personality has come to full self-realization, it has no other ways to develop further than to give itself to others. This sacrificial task formulated by Fyodor Dostoevsky as an ethical imperative becomes a methodological principle of improvisation. The goal is to reintegrate oneself in an intellectual community not in its syncretic elementary form that preceded the birth of individuality, but in a fully articulated, synthetic form that issues from the self-transcendence of a conscious individuality.

Thus "unity" as the basis of collective improvisation should be understood both deconstructively and constructively. In the very word "unity" we can detect not only its conventional meaning ("oneness, totality") but also the hidden disclaimer "un" which as a root means "one," and as a prefix, the negation or the reversal of the implied action ("undo," "unknown"). Let the word "un-ity" haunt us with this prefix-disclaimer (pronounced "an-ity") that problematizes the very meaning of unity. Collective improvisation is a small laboratory of such problematic integration that is both the disintegration of primitive, folkloric unities and a prototype of some fluid communities of the future.

Certainly one should not expect from improvisations those literary masterpieces that are created only by the continuous and sustained efforts of an individual mind. As a rule, improvisations are inferior in their literary or scholarly quality to the output within established genres or disciplines. In the same way, there are no essays comparable in their value and grandeur to the tragedies of Shakespeare, the epics of Homer, or the novels of Dostoevsky. But this is not because the essay is an inferior genre; on the contrary, it integrates the possibilities of other genres: philosophical, historical, fictional. The very range of these possibilities complicates the task of their complete realization because the discrepancy between actual performance and potential perfection is deeper in the essay than in more specific and structured genres. There are perfect fables and

sonnets, maybe short stories, but even the best novels impress us mostly with their "colossal failures" (according to William Faulkner, Thomas Wolfe was the best novelist of his generation precisely because his failure was greater than that of other authors). To achieve prominence in the essay genre is even more difficult because it is generically so fluid and indeterminate and lacks the strict rules provided by the narrative structure of the novel or by the logical structure of philosophical discourse.

In the same way improvisation does not achieve the depth and breadth of individual creativity, the sincerity of personal communication, or the rigor of scientific research. Both essays and improvisations are forms of cultural potentiality that in every specific case, with each particular effort, remains unfulfilled. Improvisation fails to compare with literature, art, science, scholarship . . . But improvisation combines all these elements that, in their ideal combination, produce a work in the genre of culture itself. There are no words in existing vocabularies to designate a creator of culture. There are artists, writers, scientists, scholars, engineers . . . but at this point culture has not become the site or genre of creativity [we do not count political and financial management of culture, or educational popularization of culture, which themselves are not culturally creative]. Such creativity in the genre of culture is the ultimate possibility of transcultural thinking, which finds in collective improvisation its very tentative experimental model. The deficiencies of improvisational works reflect the unrealized potentials of culture as a whole. The forms of the novel or tragedy, of treatise or monograph are more narrow and definitive than this polyphonic and poly-sophic orchestra that resonates in the ensembles of co-thinking individuals.

Collective improvisation is a microcosm of cultural activities where speech and silence, writing and reading are articulated in their difference and simultaneously compressed into one time and one place. That is why the process of improvisation is so intellectually and emotionally intense: The poles of creation and perception, writing and reading, reading and discussing, which in the symbolic system of culture are usually divided, delayed, complexly mediated, separated by years or centuries, are condensed into the several hours of an improvisational session, here and now. One cannot adequately understand improvisation without being an active participant in it. Reading the texts produced by an improvisational session does not provide a quite adequate impression. The main product of improvisation is the expansion of consciousness that may find its expression in texts written individually months or years after the session. The text, as a fixed result of an improvisational session, is only a way to the goal, which is collective thinking itself, an experience of intellectual brotherhood.

The texts of a given session cannot be regarded as self-sufficient products also because the integral work should be considered the totality of texts produced in the course of the existence of a given improvisational community. One page or one chapter of a novel does not constitute a separate work simply because it was created in one sitting and separated from another by temporal intervals. The improvisational community has its history, which is reflected in the sequence of improvisations that should be read like chapters of one novel. Only with the disintegration of the given community can its work be considered complete.

But the improvisational community can find another fate. Gradually expanding from generation to generation, it may incessantly integrate new individuals, communities, and societies. The collective improvisation can become one of the most productive forms of interaction among the intellectuals of the future. The growth of the Internet makes quite feasible a collective improvisation that will involve thousands of the most creative minds.³

6a



¹ Richard Rorty, "Pragmatism and Philosophy," in *After Philosophy: End or Transformation?* ed. Kenneth Baynes, James Bohman, and Thomas McCarthy (Cambridge, MA, and London: The MIT Press, 1991): 58.

² In his influential book *Poetika russkoi/antsiskoi literatury* (Moscow: Nauka, Glavnaia redaktsiia vostochnoi literatury, 1977), Sergei Averintsev articulates this cultural difference. As opposed to the Western intellectual, who has the luxury of freedom of expression traceable to liberal ancient Greek oratorical modes, a Russian intellectual finds himself in the position of the bent and hunted scribe of the ancient Near East, who had to survive political oppression by delivering his innermost thoughts, not in open speech to his contemporaries, but in writing to an audience in posterity. This accounts for the gravitation of Russian culture, among others in Eastern Christianity, to the "mute word," while Western culture favors oral and visual modes.

³ This is the task and the hope of my next project, the IntelNet. See Mikhail Epstein, Ellen Barry, "Transcultural Experiments: Russian and American Models of Creative Communication," New York: St. Martin's Press (Scholarly and Reference Division), 1999, pp. 276-301. See also IntelNet home page: <http://comm.cudenver.edu/~intelNet/>



Igra, teorija i sudjelovanje

Razgovor s kazališnim redateljem Mariom Kovačem, glumcem Edvinom

Livenićem i filmskim redateljem Zvonimirom Jurićem

Razgovarala Ivana Ivković

FRANKLJA: U doba brisanja jasnih granica uloga unutar područja prakse izvedbenih umjetnosti, želim s vama razgovarati o vašem osobnom iskustvu, prihvaćanju (ili ne) reputacije, nametnutih pozicija i recepcije svog rada.

MARIO: Pitanje priznanja je zanimljivo. Kad ljudi čuju da sam redatelj, pitaju: "Koji si film napravio?" A nakon mog sudjelovanja u TV kvizu, mnogi mi kažu "Hej, uspio si."

EDVIN: Imam slično iskustvo. Ja sam iz Rijeke i znam da možda radiš pedeset godina i postizati uspjeha, ali čak i u svojoj sredini ostaješ nepoznat. Ali nakon snimanja jedne reklame za osvežavajuće piće, prijatelji iz Rijeke su me zvali i govorili: "Pa tibi ide".

FRANKLJA: Edvine, glumiš, plesiš, režiraš, predaješ scenski pokret na Akademiji dramske umjetnosti.

EDVIN: Da, ali sad sam u fazu kada se moram odlučiti čemu dati prednost. Rado bih se malo povukao sa scene i okrenuo pedagoškom radu jer me to ispunjava. Uživam raditi sa studentima. A volim i posao selektora plesnih predstava u sklopu Tjedne suvremenog plesa i Platforme mladih koreografa. Nažalost, rad u ZKM-u sve više doživljam kao gađu i mislim da je to alarm koji mi javlja da bih se tu trebao povući. Kada sam krenuo u sve ovo kao teenager, gledao sam na kazalište kao na kolektivni čin ljudi koji se okupe za nešto/oko nekoga i onda žive za to. A onda se ispostavi da udele negdje u angažman i da to sve više počinje nelikoviti tvornici, pokretnoj traci. Scenograf radi scenografiju, kostimograf radi kostimografiju. Dobijem na generalnoj probi kostim uz opasku "paži da se ne zgubiva, ne zapirej". Ako ima snova, stvari se poklope i progovorimo zajedničkim jezikom, ali često do toga ne dođe. To me ne čini osobito sretnim u kazalištu. Mislim da tu Zvone ima puno bolju poziciju kao redatelj na filmu. Ipak on okupa ekipu za taj film i drži je zajedno, dok se u kazalištu, ako se ne radi o projektu koji si sam inicirao, neko vrijeme boriš, ali etim dosta gubiš interes. Ako zalesti nije riječ o grupi ljudi koja se sastala zbog interesa da radi na tom projektu, onda tu više nema žara igre. Jedan takav kolektiv s kojim uživam raditi je skupina Trafik u Rijeci, čiji sam suosnivač. Naravno da se može pojaviti dobar redatelj i dobar tekst pa ekipa živi. A to se uvijek osjeti u predstavi. Osjeti se kad ljudi na sceni izgraju za to što rade, a kad rade za plaću. Da budem iskren, ja u ZKM-u nikad nisam odigrao veću ulogu. Nije mi dana prilika, i mada ne mislim da je to namjerno, posljednjih sedam godina ja sam sam tamo uvijek pekar, lekar, apotekar, nupa na žđu, štovi plan u bijelom kostimu kod Brecevoća. Kao glumac u ZKM-u nisam se uspio iskazati. I o ono što sam napravio tamo, kad to sagledam, uglavnom su uloge nastale iz improvizacija. Ako me po čemu pamte u ZKM-u, vjerojatno me pamte po Hamperu, ali to nije pisana uloga, već je stvorena u improvizaciji. Neko me vrijeme to boljelo, ali sad sam kapitulirao. Ali radio sam neke projekte izvan ZKM-a. Na moje veliko zadovoljstvo radio sam predstave s Natašom Lušetić u Exitu.

ZVONIMIR: Imam jedno pitanje. Kako to funkcionira izvan Hrvatske. Jesu li glumci u kazalištu pod ugovorom kao kod nas? Imali četrdeset ljudi i sad ti biraš među njima za svoje projekte.

MARIO: To je tekovina socijalizma.

EDVIN: U principu je naša situacija ovdje fenomenalna. Mi smo glumci zaštićeni. Ti potpišeš ugovor i ostaješ na angažmanu dok ti živ.

ZVONIMIR: Ali to umrtvi ljude.

EDVIN: Da. To nije stimulativno za glumca. Ne postoje audicije koje su ipak nužne, bez obzira na to je li riječ o repertoarnom kazalištu, bez obzira na to postoji li ansambl. Dobro bi bilo i da glumac ima neki materijalni stimulens po izvedbi, otalo bi mu da igra što više, da napravi što bolje. Kada sam radio u Italiji, svi su me pitali "što radiš?". I ja odgovorim da radim kao glumac, ali svi pitaju "od čega živiš?". Ljudi su mi ugovoru po projektu. Naravno, vidi je onaj koji radi i bolje plaćen, dok se meni uloge događaju da kao honorar čekam i po dvije godine da me plate za pojedinu predstavu.

ZVONIMIR: Kada će se to mijenjati?

EDVIN: Ne znam hoće li se to ikada mijenjati. To je preveliki dinosauros kojeg bi trebalo lupiti toljagom po glavi pa krenuti iz početka. To se nitko neće usuditi napraviti. Nijedan od ministara kulture do sad to nije inicirao.

MARIO: I da se usudi, to nitko neće niti moći napraviti.

EDVIN: Radikalnim potezom to se sigurno ne može promijeniti, već vjerojatno polako, s vremenom. Ali koliko vidim nitko ne dila u ovoj grješci.

FRANKLJA: Kako u takvim uvjetima učiniti korak naprijed?

EDVIN: Kad sad rekapituliram, jer najbolje možda sagledati stvari kad imaš vremenski odmak, mislim da sam najviše naučio na projektu 50%, koliko god da je ta predstava malo igrala - za nas kao izvođače ona je time propala jer je nismo dobili priliku izvoditi. Od Nataše sam zblja naučio najviše u životu. Mislim da je predstava bašta prerano i na krivom mjestu. Taj je projekt bio pogodniji za festival, nego za punjenje Exitove blagajne.

FRAKCIJA: Svi izvođači u 50% su profesionalni glumci, no predstavu sačinjava više niza nego vizualno dojmljivih scenskih slika nego glumačka igra.

EDVIN: Nastaže danas ima tendenciju ka angažiranom i vizualnom izražavanju, a kazalište kao takvo je manje zanimljivo i to se već dalo naslutiti u 50%. Ono što je meni bilo fantastično u 50% je iskustvo da možda izlazi na scenu i ne čini ništa senzacionalno i teatralno. Dapače, banalno. Zato se predstava i zove 50%. To je u 50% energije, traja na sceni. A ja sam spoznao da to mogu. Da mogu izlazi na scenu i samo stajati i gledati u publiku, a da to bude interesantno. Kona, koju sada igram, traja kao i 50% apsolutnu koncentraciju i prisutnost na sceni, ali Kona, odnosno butch izlazi iz kući pristup. No, ne želim previše govoriti o butchu jer se njime bavim posljednje dvije godine, a butch, osim što je metoda i određena scenska estetika, on je i način života, mnogo više od onoga što na kraju vidimo na sceni. Mislim da bi čovjek barem deset godina trebao biti u tome da bi o tome mogao govoriti.

FRAKCIJA: Mario, tražili su te nedavno da dodeš s jednom svojom predstavom u Sloveniju, na što si ti ponudio svoj rad s Novom Grupom, a ne neku od profesionalnih predstava koje si režirao.

MARIO: To je bila neuzbujna ponuda u stilu "počeli jednu, bilo koju od svojih predstava".

EDVIN: Znači kupuje se label "Mario Kovač".

MARIO: Da. Ja i imam osjećaj u zadnje vrijeme da sam postao label, da se iznajmljujem.

EDVIN: Čuj, sad si ušao u "mainstream".

MARIO: Za to sam se školovao, to sam diplomirao. Od početka Schmitz Teatra ja citiram izjvu Andyja Warhola, koji mi je posebno drag, da je težnja svake alternative da postane mainstream. Naravno, ne nadeš kompromisa pri tome. Naravno da sam ja tu imao i kritičkih procjena. Mladet mi ponikad odvuka. Težnja da se na tu buduću provokativnost dovede te do krive odluke. Ali idem i radim dalje. Radim puno u profesionalnim kazalištima jer me zovu. I to je sva mudrost toga. Ja nikada nisam otisao u kazalište i rekao "žutlo, nudim vam to i to, uzмите me". Oni su me zvali, a nekako mi je logičnije raditi to za što sam se školovao, pa paralelno raditi sa svojom Novom Grupom, bendom i na svim projektima sa strane, nego tvrditi da sam umjetnički čist, pa se uzorčavati radom na zelenoj travi kao što sam činio prije lakuteta. Mislim da od mainstreama uvijek mogu nešto pokupiti. U najgorem slučaju, ako napravim lošu predstavu, a i to se dogodi, da zaletam, ipak uporam super ljude. Tudi se iskoristi to kao poligon za nešto drugo. Edvin je spomenuo način rada u kazalištu. Ja sam ova sezona na Sudažu Hamlet prvi put dao slobodne ruke jednoj scenografkinji i kostimografkinji što mi se obilo o glavu. Do sada sam volio stvari čisto držati u svojim rukama. Od ovih sedam dosadašnjih profesionalnih predstava, ja sam u pet bio sam scenograf. Često sam sam odabirao li čak radio glazbu za predstavu. Kada sve segmente pokrivaš sam, znaš što ćeš dobiti. Zbog ovog iskustva odlučio sam ponovno sam raditi scenografiju na svojoj novoj predstavi.

FRAKCIJA: Je li postojao trenutak u kojem si mogao odbaciti ponudena rješenja ili si tu ograničen činjenicom da predstava ipak nastaje u okviru kazališne kuće?

MARIO: Ja sam mogao reći ne. Ja jesam želio napraviti labri, Edvin svijet unutar kojeg se zračile obrasci poranjenja koje vidimo u našem društvu, ali možda u izvedbi pomalo drugačije. Predstava se bavi televizijom, a to je medij koji se uvijek trudi biti ispran. Govorim o prime time programu, od 20 do 23 sata navečer, koji nam danas svima određuje kako ćemo živjeti. Jer baš u tom terminu vidjeti film Ninde komedije, a iz pola dva u noći moći ćeš vidjeti Hamleta Kennetha Branagha. Taj prime time termin je svojevrsna slikovnica. Eksplicitant je prejaka riječ, ali u prilogi eksperimenta je sadržana i mogućnost da promišliš. Zapravo puno češće promišliš nego što pogođiš. A ako ništa drugo, onda sam naučio da me ne treba biti strah prometa. Ako radim u mainstream kazalištu, u okvirima neke institucije, moram li zaista biti opterećen time hoće li to prihvatiti kritika ili publika ili neće ni jedni ni drugi. Možda ti se dogodi da napraviš predstavu s kojom si jako zadovoljan pa da igra deset puta, kao spomenuta 50%. Meni najdraža moja predstava Sudnji dan u STD-u je najmanje igrala.

FRAKCIJA: Ta je predstava možda i najbliža tvojim neprofesionalnim projektima.

MARIO: Daleko najbliže. Mislim da sam tu skoro po vjero prenio model po kojem radim sada s Novom Grupom, a prije sa Schmitzom. Mi smo odabrali tekst Žanine Mičevićke koji ima šest stranica i napravili predstavu od sat i pol koja je sva u tim hadovima, raspoložbima. Kaja na trenutač govori filmskim jezikom. Ali da se ne zacementiram u to, nakon tog sam uzeo projekt Kroma udruge koji je režirao možda najgora predstava koju sam napravio, ali je najgornja i najgledanija. Igrala je trideset i osam puta u Splitu u pola godine, a to je velik broj za taj grad. Taj me je projekt privukao zbog svog aktivističkog aspekta jer je govorilo o nečemu što se događalo, a pred time smo svi mi zatvarali oči. Pokušavam balansirati, raditi stvari koje su mi zanimljive, ali i projekte poput ovog zadnjeg. Je li to za seks?, gdje sam i sam dao zaštitu da zanetisti odradim svoj dio posla. Školovao sam se četiri godine za taj posao pa želim vidjeti kako se to funkcionizira ako si ne zaštam oti koji je veći od života poput Sudnjeg dana ili Sudaža Hamlet u kojima sam šesto sat sive. Mislim da sam s jednom rekao nau, a s drugom skoro ništa. A ipak se u izvedbama Sudaža Hamlet događa zanimljivosti, a to su dijelovi kada glumci uđu u komunikaciju sa publikom. Prvih nekoliko izvedbi dođu vidjeti "kazališni ljudi", oni dođu s nekim očekivanjima jer poznaju rad redatelja ili glavnih glumaca, ali kad im je mikrofoni pred losem i kad smiju reći što god žele i time predstavu usmjeriti u drugom smjeru, zabliokiraju se.

FRAKCIJA: Možda li publika uistinu promjeniti tijek predstave ili je riječ samo o fingiranoj slobodi?





MARIO: Sreten Mokrović koji igra lik Vodaša ima slobodu odluke. Na jednoj je izvedbi komentirao djelatka da Hamleta boli srce njega navodno da izbacij cijeli posljednji monolog i kaže "Hvala, to je ja avaras danas". Mnoge su kritike pisale da smo mi imali svoje ljude u publici, podržavajući da ti ljudi govore točno to što mi želimo. Mi imamo jednu osobu u publici, Mijanu Mejuroc, koja je jasno naznačena kao lik i nastupa kao lik. Sve je drugo improvizacija koja nekad funkcionira, a nekada ne. To je iskustvo koje sam imao i u Schmitzu, gdje sam upravo ja najbolje nosio tu ulogu katalizatora. Nisam igrao glumečke uloge, nego voditeljske. Publika je nekada živa, a nekada uopće, tada ne možeš ništa.

EDVIN: Volim čuti da publika ipak reagira jer je mene već počelo zabrinjavati to što sve manje ljudi koji dolaze u kazalište želi aktivnije sudjelovati u njemu. Najbolje je to ponašanje tipa "Ja bih to pasivno odjedio i daj mi nešto lijepo i ugodno". Ljudi sve manje vole biti uključeni. Sve manje žele misli i govoriti.

MARIO: To je s jedne strane legitimno. U Sijahom obdrom krasnu Sreten Mokrović ulazi u publiku u liku majmuna i bica ih oganet. Ali ljudi mu ih se ne usuđu dati jer si postavljaju pitanje što bih ja sad tu trebao napraviti da ne ispadnem glup; sad svi u publici gledaju i mene jer je glumac prišao meni, a ja moram li namudriti glumca ili napraviti ono što se od mene traži. U Akvarju publici upriemo reflektore i baterijske svjetiljke u lice i tu se ne traži interakcija dnevno, ali također dobijemo reakciju. Mi se ne bavimo dovoljno time, ja sam si sad dio prostora za to u Slučaju Hamlet, ali najbolje to od publike niti ne tražimo. A i za uspjeh je potrebno dvoje, raspoložena publika i raspoložben glumac. Ja sam gledao možda sedam izvedbi Slučaja Hamlet i mogu reći da su divje u tom pogledu bile uspješne, a pet nije. Kazalište je jednostavno kao medij, njegova realnost. Jer ne možemo se mi takmičiti ni s internetom, ni s filmom, ni s MTV-jem u specijalnim efektima, ali imamo žive ljude i ja ponekad osjetim veliku potrebu da to iskoristim, da čovjeka gurnem taj mikrofoni pred lica jer mi se to neće daleko pred televizorom. Televizor ga ne pita. Ti možeš samo prebaciti program, ali i na drugo je ista stvar. A u kazalištu se ponekad treba pružiti i ta mogućnost. Radio sam Krleža Ubije kao dječju predstavu, mada to nije dječji tekst, i djeca uopće nemaju problem s time. Djeca nemaju dojam da su došla gledati nešto što ih se ne tiče. Tada se sjetim zašto sam se ja uopće kao djelatnik zaljubio u kazalište. Jer sam mogao vikati da me čuje taj lik pred mnom, nisam razmišljao o glumcu. Glumac nije postojao, samo lik. Meni je kazalište i dalje ostalo igra. Sveka čast teoriji koja se kazalištem bavi, ali ja i dalje najviše volim kazalište u kojem se izgubim. I to mi se, uz sve mane tih predstava, dogodilo jedino u Sudjehyem danu i Akvarju, kad govorimo o predstavama koje sam napravio u okvirima kazališnih kuća. S ostalima u principu nisam zadovoljan, ali stojim za njih jer, i ako je neuspjeh, moj je neuspjeh. S druge strane imam Novu Grupi unutar kojih stvarno radim ono što želim. I to je onaj filmski rad koji je Edvin spomenuo. Tu nema zarade, svi gubimo novac na tim projektima, a ne tražimo financijsku potporu institucija, nismo niti registrirani. To je deset ljudi koji su moja druga obitelj, i to je onaj dio kazališta koji je nama svima najbitniji, a to je rad na sebi. To je mjesto gdje je mogu izdati na pozornicu namnpravan s ostalih desetoro ljudi, gdje se ne potpisujem kao redatelj jer radim cijeli ansambl. Iako u procesu rada ja možda najviše učešćem na taj segment, ali nisam jedini. To je ono što me veseli, a rad u kazališnim kućama doživljavam kao jedan posao koji volim i koji radim radije od poslova po hrvatskim salonima ili tržnicama. Ja biram taktove koje radim i mnogo sam više stvari odobio nego što sam prihvatio. Mogao sam biti najmiđi redatelj na Dubrovačkim ljetnim igrama, ali bih morao raditi tekst koji mi ništa ne pruža i to me naprosto ne zanima.

EDVIN: Dostali smo jednu zanimljivu temu: naše takmičenje s televizijom. Ja sam sada s butohom dobio priliku raditi u metodi koja tretira vrijeme na sasvim drugačiji način nego ga tv medij tretira danas. I pitanje je da li se mi danas možemo uopće suprotstavljati kao kazalište televizijskom mediju? Možda ti Zvonko možeš nešto reći o tome iz pozicije filmskog redatelja. Iako mislim da je to stvar odgoja. Čovjek treba naučiti da je ovo kazalište i da tu ne očekuje brzinu i boju MTV-a, već da može pogledati i butoh gdje se u četrdeset i pet minuta izvođač pomakne tek za koji meter.

MARIO: Pogotovo je zanimljivo to da ti na kazališni način radiš s glumcima troćeli vrijeme na pripreme prije snimanja.

EDVIN: Moje iskustvo nida na filmu nije takvo. Ti si prvi redatelj s kojim sam imao probe prije snimanja. Nažalost, i Mario i ja smo otpali iz ceste nakon promjene scenarija.

MARIO: Mislim da je rad s glumcima predijet za rad na filmu.

ZVONIMIR: Zato i jesam postavio pitanje kada će se stvari mijenjati. Mislim da je hrvatska kinematografija jednostven slučaj, možda postoji još samo jedna država u Europi gdje ministarstvo kulture filmu dodjeljuje cjelokupni budžet. To je bio slučaj i s mojim filmom gdje nam je dodijeljeno tri milijuna kuna i mi smo tim novcem pokrili plaće i sve troškove. To ti daje enormnu slobodu. "Teki država, odnosno porezni obveznici, daju taj novac i ti ne moraš objašnjavati financijerima zašto da financiraju svoj film. I to se naravno radi u nekim slučajevima i kod nas. Ali ovdje, što mi naravno odgovara, nije još razvijena uloga producenta u smislu da ti on zadaje okvire rada. Teko da sam imao potpunu slobodu u svemu: biranje glumaca, pa i priče, jer sam scenarij odbacio devet dana prije snimanja. Veliku ljud iz kamere također sam ja odabrao. U suštini, ja sam imao svoj wonderland. Naravno, valjao film ili ne, on je moja odgovornost, ali meni odgovara raditi s tom vrstom raka. Tu se ja najbolje osjećam.

FRANKIJA: No kako zadržati kritički odnos prema vlastitom radu u takvim uvjetima?

ZVONIMIR: U toj je situaciji nužno samog sebe konstantno preispitivati i s ljudima, onima s kojima želiš, o tome razgovarati. Da ne upadnesh u zamku gdje ti se stvari same događaju.

EDVIN: Postoji opasnost da se uključim u toj situaciji. Kada se više ne borim za nešto, to je pomalo opasno.

MARIO: Zato ja s Novom Grupom odbijem ponude da nas udome. Dobili smo ponude od par kulturnih centara. Ali ja sam uvijek imao taj strah od uhlebljavanja. Ja mogu privatno, zbog obitelji, raditi za zaradom novce. Ali ova moja oaza slobode, ono zbog čega se bavim kazalištem, grupa ljudi s kojima radim, toma ne dozvoljavam da se uhleblji. Vidio sam grupe koje su dobile prostor, odredile stalne termine proba i stale.

EDVIN: Ovak i ljudi kao Jérôme Bel, Marie La Ribot i Gilles Jobin, koji su se pojavili dvadesetih s novim pristupom plesu i teatru, toliko su se etablirali da je npr. Jérôme Bel postao svojevrsna institucija u Francuskoj. On protiv čega se bori i zbog čega je činio to što je činio, postao je on sam. On je i sebe i toga je osjetio. Dobio je svoje mjesto, svoj status i sada se mladi koreografi u Francuskoj referiraju na njega ili mu se suprotstavljaju. U sistemu kao što je naš, a koji je dvan kad je u pitanju zaštita glumca, kao što i kšbi wonderland, u njemu se pogotovo trebe paziti.

FRANKUJA: Da li je tvoja reakcija uključivanje u projekte u kojima radiš kao redatelj ili producent?

EDVIN: Ja sam se slučajno uputio u sve to. Često sam imao priliku raditi na predstavama i promatrati rad redatelja a pozicije glumca, a kad god sam želio nešto sugerirati, ograničavao sam se na rad na vlastitoj ulazi jer ne bi bilo uputno upletati se u tui koncept i metodiku. Prvu predstavu *Prizori iz braćnog života* redatelj sam još kao student 1994. u &TD-u. Za razliku Evi Braun inspirirala me Danja Lovenci. Ona je ta zbog koje sam počeo postaviti taj tekst na scenu. Učinilo mi se da je nepravdno zapostavljena. Vidio sam da mladi glumci imaju iste probleme kao i ja kada sam izišao s Akademije. Mislo sam da joj mogu pomoći da pokaže sve što posjeduje. Delava se da se pojave izuzetno talentirani ljudi i da im se ne pruži prilika. Dobar primjer je Mijana Smolc, odlična glumica koja kod nas nije nikada zapela. Evi Braun sam radio isključivo zbog Danje. Kada sam pročuo tekst, vidio sam nju na sceni. To je baš "glumačka" predstava. Tu je razlika suptilna, a 95% predstave leži na glumcu. To me najviše zanimalo.

ZVONIMIR: U tome i jest tvoj rad kao redatelja, to što si odabrao nju.

MARIO: Sajn je stvar okušaš se u različitim ulogama unutar medija kojim se bavimo. Redžiu, naravno, najviše volim, no volio bih sada glumiti u jednoj predstavi ili filmu. Ne bih redatelj, nego se posvetiti svom liku. I zato mi je žao da namam dobio priliku raditi sa Zvonimrom. Želim da netko drugi mene režira. Glumio sam kao klinac, ali tada je to nešto drugo, a drugo je kada imaš iskustvo režiranja, a koncentrirati se samo na jedan mali segment i gledati što to znači spram cijeline.

EDVIN: Da, to je iznimno iskustvo. Ja sam na Evi Braun naučio više nego što bih naučio da sam bio na sceni. Ali ti si Zvone sada u prilici napraviti jedan izlet - igrati deč u predstavi BADOO, koja se radi po tekstu Ivane Sajko.

ZVONIMIR: Zanimam me nadi se s druge strane jer želim da, kada se opet vratim svom poslu, imam što bolju komunikaciju sa glumcima. Ne mislim da svi moramo misliti jednako, ali želim osjetiti kako je u drugoj ulazi da bih kasnije bolje mogao prenijeti svoje mišl drugima. Drugi je izazov upravo taj da vidim kako ja mogu funkcionirati kao glumac.

MARIO: Kada radiš u instituciji, ponekad postoji taj priliak "da ne propadne proba". Ali kad smo svi umorni ili jednostavno nije atmosfera koja omogućuje rad, volim sjesti i popričati, možda se tek dotaknuti predstave koju radimo. I sjećam se da su mi kao glumcu to bile super probe. Time se zadržava kontinuitet promišljanja, made se nema dojam da se radi na predstavi. Dobro je kao redatelj imati sposobnost prepoznati te trenutke.

ZVONIMIR: Budući da sam odbacio scenarij devet dana prije početka snimanja, morao sam ta prva dane snimanja, no zadnji mi je dan bilo tako žao što smo završili. Ali važno mi je i u tom zajedničkom zadržati neku kritičku distancu prema radu drugog. Sniman sam što mogu biti ljudi s kojima radim, ali nadija je toga da sebe uvijek volim dovesti u neki rizik da još jednom promislam sa tim ljudima nešto.

MARIO: Tu je nužna iskrenost.

FRANKUJA: Koliko na vaš rad utječe teorija koja prati kazalište?

MARIO: Naravno da je naš posao prvenstveno praksa, ali teorijski diskurs mora postojati. Ja priznajem da bar trećinu tekstova u Frakciji ne mogu pratiti. Ali nemam problem s time. I u svom tom brdu teorije možda nadi jednog Matthiewa Coulaia koji fenomenalno pristupa onome čime se bavim. Zadržanje od teorije je u našem društvu zadržanje od drugoga. Ja sam svojevremeno napisao nešto za Frakciju i ljudi su me automatski svrstali "u njima".

FRANKUJA: Ti se Edvine sad nalaziš u poziciji da se baviš butoh tehnikom a aspektu i teorije i prakse, a i producirati samu predstavu.

EDVIN: To se nekako poklopilo. Teško je pisati o butohu, a da to ne prodaš u praksi. U toj tehnici nije moguće doći na radionicu i gledati druge kako rade, nužno je sudjelovati. Moja je namjera iskoristiti tu metodu u daljnjem radu, a to na neki način činim već sada u radu sa studentima, samo to ne imenujem.

FRANKUJA: Spomenuo si da ti je važan pedagoški rad.

EDVIN: Na Akademiju sam došao davati pokret i to mi se učinilo kao dobra prilika za jedno novo iskustvo, no nakon par godina osjetio sam se strašno iscrpljeno. Studenti puno traže i uvijek osjete kada nisi spiman, kada si umoran ili loše volje. No sada, nakon nekih šest godina, dobivam feedback. Jedna generacija studenata s kojima sam radio već se nalazi na sceni zajedno sa mnom i divno je kada osjetim da se razumijemo, razmišljati isto ili na. Komunikacija je uspostavljena. Volim vidjeti da je ostalo nešto od onoga što sam ih učio, da se zagrijavaju prije proba, da vide tijelo kao

instrument.

MARIO: Kod nas još uvijek postoji određeni otpor prema tome. Ja se trudim zajedno zagrijevati s glumcima. Gubitak interesa kod nekih nije uvjetovan samo godinama, ali često je.

EDVIN: Nužna je otvorenost, ne mladost. Ali ja osobno ne vjerujem da se može kartati i zatim izći na scenu. To se osjeća. To je mjesto kolektivne energije. Ja sam imao sede raditi i s Natašom i s još par ljudi koji su shvaćali potrebu za tom pripremom prije predstave.

MARIO: Za mene je idealno kada izvedba postane ritual. Kada svi zajedno, a i svatko sam prije izvedbe, prođu kroz svoju priču. Sviraj se pristupa, da svatko sebe shvati kao dio te cjeline. Kad to uspiješ dobiti, to se osjeća, to više nije samo prepričavanje te priče. U kazalištu su pred nama ipak živi ljudi, to nije film ili tv.

FRANKIJA: Koliko je bitna recepcija u medijima? Sada smo prisiljeni slušati o Mariju Kovaču od ljudi koji nikada nisu vidjeli niti jednu njegovu predstavu.

MARIO: Mediji te primaju u jednom trenutku, a kasnije to zađe iz tvoje kontrole. Sve je krenulo od Schmitz Teatra unutar kojeg se i ja smo bavili medijima i slikom koju stvaraju. No kako te mediji prihvaćaju, tako te u jednom trenutku odbacuje jer iskrenu novu, zanimljivu temu. Intenzas za mene u ovom trenutku ne opterećuje me. Željavno mi je, ali pokušavam ne gledati na to kao na mjerilo ovog uspjeha. Neke od najzanimljivijih stvari koje sam napravio nisu one po čemu me pamte. Oni su stvorili sliku nekog fiktivnog "Marija Kovača", a ja se volim zezati s time i idu u suprotnom pravcu. Nužna je doka samironije. I zato kad od mene očekuju neku strašno alternativnu režiju, ja biram komediju je sasvim vodljiviji. Zato što to volim. Ne mogu reći da mi posvajanje u medijima nije otvorilo neka vrata. Ljudi te primaju i pozovu. Nažalost, mislim da moj najbolji radovi nisu popravljeni ili su bili na margini, a radovi koji su imali jedino kvalitetu provokativnosti bili su ekspozicioni. Kod nas ni ne postoji apert koji kritički procjenjuje rad jer da on postoji, ja ne bih tako puno radio. Tu je i priča oko aktivizma koji je svima zanimljiv i svjestan sam da ću vjerojatno biti označavan kao "mladi i kontraverzni" redatelj da svoja bašdaseća, bez obzira na to što i kako radio. Ja radim kazalište kakvo bih i sam volio gledati. Ne osjećam se manje alternativnim ako neka od predstava koje sam napravio postane popularna. Ponekad volim činiti ili govoriti stvari koje se od mene ne očekuju, i to je provokacija. To mi može učiniti život zabavnijim, ali na kraju se čovjek zahvali u svoju malu odzu mira i radi ono što jest, a s medijem slikom sebe se poigrava.

FRANKIJA: Pitanje autentičnosti zanimljivo je postaviti i tebi, Zvone, imajući u vidu tvoj pristup dokumentarnom filmu.

ZVONIMIR: Ja svoje dokumentarne filmove ne doživljavam kao striktno dokumentarne. Factum je dokumentarne kuća, ali ja du za svoj sljedeći projekt predložiti da se producent predstavi pod imenom Factum-fictum. Nije mi zanimljiv proces rada na dokumentarnom filmu - radi nešto što je izvanjski zanimljivo poput kurioziteta koji nas okružuju ili povijesnih tema. Naravno da se i tu može biti kreativni, ali tu si uvijek nekako u, nazovi, podređenom položaju prema objektu koji snimaš. Filmove koji sam do sada napravio, iako se svrstavaju u dokumentarne, to nisu. Ja filmove volim izmišljati, unositi u njih sebe. I zato su ta tri filma o Osijeku, iz kojeg sam rodom, i o meni. Ja se posvajam u njima. Ne vidim drugi način. Uvijek želim promisliti, domisliti taj odnos između mene i nečega. To nisu eseji, eseji podrazumijevaju neko diskurzivno razmišljanje, a često mi se čini da je film malo sirovija umjetnost od ostalih i da ne pruža dovoljno mjesta, čak ni svojim trajanjem, za neku veliku analizu. Ono što mi je vrlo bitno je da proces koji u tom proizvodu izide na vidjelo valja, da je film zanimljiv, da sadrži u sebi sukobe u mišljanju.

FRANKIJA: Što je s igranim filmom čije si snimanje upravo završio?

ZVONIMIR: Činjenica da sam odbacio scenarij i krenuo ispočetka pred samo snimanje nije baš tako neuobičajena. Dosta često ljudi krenu u snimanje bez scenarija ili uz zamjenu glumaca. Prije početka snimanja probao sam sni takozvanih "buth" knjiga o problemima drugih redatelja na snimanju. Znao sam da će imati problema i nisam to smatrao ničim posebnim. Naravno, puno je lakše gledati ne to post festum, ali kad smo krenuli bilo je teško. Film je kolektivni rad i mnogi trebaju biti uključeni u promjene tijekom rada. Nisam slikar koji može prebježati platno u bijelo i krenuti sam iznova.

FRANKIJA: No, kao redatelj, ti si u poziciji da donosiš odluke.

ZVONIMIR: Ja želim imati punu odgovornost nad svojim projektima, i za dobro i za loše u njima. Ne volim zadatke mreže pod sobom. Želim dovesti u opasnost svoj rad i način razmišljanja.

FRANKIJA: A gluma?

ZVONIMIR: Glumio sam u nizu studentskih filmova. To mi je iskustvo zanimljivo. Kada krenem raditi nešto, pa tako i ovo, volim krenuti u to s pitanjima na koja ću dobiti odgovore tijekom samog rada ili na kraju. Ovo je prvi put da ću raditi u kazalištu, ali projekt je specifičan. Sam je tekst Rebza kao zeleni zidovi potpinski i pomalo sam skeptičan. Za sada se tu još nisam uspio za nešto uhvatiti i to me intrigira. Zanimaju me procesi radi koji ćemo proći. No, iako mi je važan taj proces, pokušavam se staviti na poziciju publike i bitno mi je da je i taj završni proizvod dobar. Činjenica da smo mi uživali raditi zajedno, ništa ne znači gledatelju.

Dva tjedna nakon našeg razgovora Zvonimir Jurić napušta rad na predstavi Rebza kao zeleni zidovi zbog obaveza rada na filmu. Nastavljam razgovor.

FRANKIJA: Kako si se snalazio u toj početnoj fazi rada?

ZVONIMIR: Način rada s BADO. ustnu mi je odgovorao jer smo krenuli od tijela, od pokreta, a ne teksta kao jednog temelja rada na probama. Odgovara mi kada tijekom rada otkrih značenja teksta.

hvana je radila s nama i, da sam nastavio raditi na predstavi, vjerojatno bih ispitivao na direktnoj komunikaciji s njom na sceni tijekom izvedbe. Ne naravno propitajući njezine intencije, već tražeći performativno vrijednosti tog teksta.

FRAKCIJA: Čini mi se da si radu pristupio i kao redatelj i kao izvođač.

ZVONIMIR: Ja to vidim kao jedinstven pristup. Naravno, svatko je od nas sa sobom donio iskustvo, odnosno svoj način rada. Ja sam redatelj i volim arandirati stvari u svojoj glavi i to prenositi na ljude oko sebe.

FRAKCIJA: Razgovaram s tobom o radu, točnije početku rada na predstavi koja je sada pred premijerom, mada tebe u izvedbama nećemo vidjeti. Čini mi se da je interes za procese nastajanja postao ponekad čak i veći od interesa za završni proizvod koji možemo pogledati u kinu, kazalištu, galeriji.

ZVONIMIR: Montirani, "upakirani" film se i dalje može pogledati, no madij kao što je DVD omogućio je da gledatelj vidi nekoliko mogućih završetaka filma, čuje glasno korištenje u filmu, vidi dokumentarac o nastanku filma ili gleda pojedine scene uz komentar redatelja.

FRAKCIJA: Omogućuje li to autorima filma bolju komunikaciju s publikom?

ZVONIMIR: To svakako povećava transparentnost djelog procesa i ponekad omogućuje gledatelju donekle slobodnu manipulaciju filmskim materijalom i time otvara put k nekom novom životu tog materijala. Film nema mogućnost kazališta u kojem je svaka izvedba drugačija od one prije.



Play, theory and participation

Interview with Mario Kovač, theatre director, Edvin Lverić, performer and Zvonimir Jurić, film director

Interviewed by Ivana Ivković

FRAKCIJA: Now that the boundaries between different roles in different phases of performing arts are dispensing, I wish to talk to you about your personal experience, about your acceptance (or rejection) of reputation, about imposed positions and the reception of your work.

MARIO: The question of recognition is interesting. When people hear I'm a director, they ask: "What film did you direct?" But, after I participated in a TV game-show many tell me "Hey, you made it!"

EDVIN: I have a similar experience. I'm from Rijeka and I know you can work for years and years and achieve a degree of professional accomplishment, but you remain unknown even in your own community. It's only after I appeared in a soft-drink commercial that friends from Rijeka called to tell me how successful I am.

FRAKCIJA: Edvin, you act, dance, direct and teach stage movement at the Academy of Dramatic Arts.

EDVIN: Yes, but now I'm at a point in my life when I must decide what my priorities are. I'd like to take a break from the stage and concentrate on educating because I find it fulfilling. I enjoy working with students. I also love working as a selector of performances for the Contemporary Dance Week and the Platform of young choreographers in Zagreb. Unfortunately, I perceive my work in the Zagreb Youth Theater as a money making gig and I think that's the warning telling me to move out. When I set out into the theater as a teenager, I saw it as a collective act of a group of people that gather because of /around something and then live to make it happen. And then it turns out you get an engagement somewhere and it all begins to look like a factory, a continuous assembly line. The set designer does the set, the costume designer does the costumes. You receive your costume at dress rehearsal with remarks to "be careful not to crease or soil it". If there's luck, things come together and we speak the same tongue, but it generally doesn't happen. That does not make me particularly happy in the theater. I think Zvonimir is in a much better situation as a film director. After all, it is he who assembles the crew for the film and keeps it working together, while in the theater, unless it's a project you initiated yourself, you fight for a while, but frequently you lose interest. If it is not a group of people that met because of the common interest of working on that particular project, then there is no passion of playing. One group that I enjoy working with is Trafik from Rijeka, which I co-founded. Of course, a good director or a good play can appear and make the team come alive. And that is always felt during a performance. You can feel when the people on stage

are enthusiastic about what they are doing, or when they are only doing it for a paycheck. To be honest, I have never played a bigger part in ZYT. I was never given the chance. And although I don't think it's a result of anyone's inaction, the last seven years that I'm thinking, I always play the bit part, the "hole in the wall", the third man in a white costume in a Branko Brezovic production. As an actor, I never got the opportunity to express myself. The better parts I did do there mainly originated from improvisation. If I'm remembered by one role, it's probably the one in Hamper, which was not written, but created from improvisation. It used to pain me, but now resignation has sunk in. I did have a chance for some projects outside ZYT, though. To my great satisfaction I've worked with Nataša Luburić in Theater Exit.

ZVONIMIR: I have a question. How does this function abroad? Do actors have contracts with the theaters as they do in Croatia? Do you as a director also choose among some forty or so people for each project?

MARIO: That is the legacy of socialism.

EDVIN: Actually, our situation here is fantastic. We actors are protected. You sign a contract and you stay on a payroll for as long as you live.

ZVONIMIR: But that deadens the people.

EDVIN: Yes. It isn't stimulating for the actor. There are no auditions, and there should be, even in repertory theaters, even with an ensemble. It would also be good if the actor was financially stimulated per performance. He'd care about playing more, playing better. When I worked in Italy everyone asked me "what do you do?" And I'd answer that I work as an actor, but still they ask "what do you make your living from?" People there are hired per project. Of course, they are paid better than we in Croatia are; here I must wait for up to two years to receive my salary for a production I performed in.

ZVONIMIR: When will that change?

EDVIN: I don't know if it ever will. It is too big of a dinosaur that should be dobered on the head with a club and then we should all start from scratch. But nobody will dare to do it. Not one of the previous ministers of culture has initiated it.

MARIO: Even if someone would dare, it would be impossible to follow through.

EDVIN: It can't change overnight, but perhaps in time. But I don't see anybody touching the hornets' nest.

FRANKLIJA: How to advance under such circumstances?

EDVIN: When I reflect upon it now, because you can always get a better perspective on things over time, I feel I've learned the most working on the project 50%, although it was performed only a few times and with that it failed for us performers because we didn't get the chance to perform it. Nataša taught me more than anybody else. I think the project came out too soon and at a wrong venue. It was more suitable to tour festivals with than to make money at the box office of Exit.

FRANKLIJA: All the performers in 50% are professional actors and yet, the performance is more a composition of visually impressive scenes, then actors' play.

EDVIN: Nataša today has a tendency toward engaged and visual expression, theater as such interests her less. That could be felt even then in 50%. What I really enjoyed at the time was the experience that I can walk upon the stage and not do anything sensational or theatrical. In fact, it was banal. That why it's called 50%. Its 50% of energy; it's trashy. And I learned I can do that. I can go onstage and just stand there looking the audience in the eyes and it can still be interesting. Kooors, that I'm engaged in now, asks for absolute concentration and stage presence. But Kooors, or butch in general, demands a different approach. But, I don't want to talk about butch too much because I have only practiced it for the past two years and it is more than what we see on stage, more than a method, technique, it is a way of life. I believe a person should be involved in it for at least ten years to be able to discuss it.

FRANKLIJA: Mario, you were recently invited to show one of your productions in Slovenia and you offered to come with the New Group (Nova Grupa), not one of the professional productions you directed.

MARIO: That was actually a very senseless offer, asking for any of the productions I did, not specifying.

EDVIN: So, "Mario Kovac" as a brand name is what's sought.

MARIO: Yes, lately I'm starting to feel I have become a brand of a sort. I feel I'm for hire.

EDVIN: Listen, you've entered mainstream now.

MARIO: I studied for this. I graduated. Since the beginning of Schmitz Theater I quote Andy Warhol, whom I particularly admire, who said that the objective of every alternative movement is to become mainstream. But, of course, avoiding compromise. Naturally, I have made some wrong judgments along the way. My youth has led me astray sometimes. The pressure to be provocative can lead you to wrong decisions. But I keep on working. I do a lot of work in the professional theaters because I'm invited. And that's all there is. I've never knocked on somebody's door and said "look, I'm offering, take me". They called me and I think it makes more sense to earn my living doing what I studied to do, and to work with the New Group and my band and all the other projects I have on the side, then to claim to be artistically moral while supporting myself working at open markets as I did before I started university. I think I can always learn something from the mainstream. In the worst case, if I do a bad production, and that does happen, I do meet great people. I try to use it as grounds for something else. Edvin spoke of the way the theaters function. This season in Hamper Case I left the set design and the costumes in the hands of other people for the first time and it haunts me. Up

until now, I liked to firmly hold the reins in my own hands. In the out of the seven professional productions I've directed so far, I was the set designer and the costume designer. Often I also chose or even performed the music. When you control all the segments, you know what the result will hold. And because of this experience, I've decided to do the set design myself again for my new production.

FRANKJUA: Was there a moment where you still had the choice to turn down the designs or are you under obligation to the theater housing the production and its personnel?

MARIO: I could have refused. I did in fact want to create a fictive world which mirrors the patterns of behavior we witness in our society, but maybe I envisioned it differently. The production is occupied with television and that is a medium that always tries to look better. I'm talking about prime time TV, from eight till eleven in the evening, which tells us all how to live our lives. This is the time you can watch *Nirje* turtles, while *Hamlet* by Kenneth Branagh will be on at 2 am. Prime time is an illustrated fantasy of a sort. Experiment is too strong a word, but the nature of it holds in itself the possibility to miss. In fact, you miss more often than you succeed. If nothing else, I've learned not to fear mistakes. If I do work in mainstream theater, under the wing of an institution, do I really have to be worried if my work will be accepted by the critics or by the audience or by neither of them? You can make something you are really satisfied with and still it will run for ten performances like 50%. My favorite of the productions I directed, *Judgment day* in Theater &TD was performed the least many times.

FRANKJUA: And that production is perhaps closest to your freelance projects.

MARIO: By far. I believe I have almost managed to transpose the model of work which I use now with the New Group, and before with Schmitz. We chose a six page text by Zdenka Medvešić and turned it into an hour and a half performance which is all in walk-throughs, moods. Which at times speaks in a chomatic tongue. But, not to get too deep into that, to follow up I chose the project *Umbrella* which may be the worst directing I've ever done, but it is the most performed, most seen. It played thirty eight times in Split in six months and that is a large number for that city. I got interested in that project because of the activism aspect of it, because it spoke of something that was going on in front of us but we kept our eyes closed. I try to balance it out, to do things I find interesting, but also project like this last one *Anyone for sex?*, where I've decided to do my job by the book. I studied four years to do this job and I want to see how things will function if I don't assign myself a mission larger than life, like *Judgment day* or *Hamlet* Case with which I tried to say everything. I think I said something with one, and almost nothing with the other. But still, even while performing *Hamlet* Case, interesting things happen when the actors communicate with members of the audience. The first few nights the audience is usually "theater people" who come with certain expectations based on the director's or main actors' work. But, when you put a microphone in front of their face and they can say whatever they want and change the course of the performance, they go silent.

FRANKJUA: Can the audience really change the course of the performance or is it just an illusory possibility?

MARIO: Sreten Mokrović who plays the Host has that decision making option. At one performance a comment of a child who said that *Hamlet*'s heart hurt compelled him to eliminate the last monologue and say "Thank you, that is all for tonight". A lot of the reviews wrote that we had our own people in the audience, presupposing that those people were saying exactly what we wanted them to say. We have one person in the audience, Mirjana Majurac, who is clearly marked as a character and performs as one. Everything else is pure improvisation that sometimes works, and sometimes doesn't. I had the same experience with Schmitz where I usually had the role of the catalyst. I didn't have the role of an actor, but that of a moderator. The audience is sometimes lively, and sometimes it falls flat. You can do nothing when that happens.

EDWIN: I enjoy hearing that the audience is reacting at all, because I've already started worrying that less and less of the theater goes on to take part. Most often their behavior can be best described as "just let me passively sit and give me something nice and pleasant". People are less eager to get involved. They're more reluctant to think or speak.

MARIO: And that is legitimate from one point of view. In *A Great Passing Time*, Sreten Mokrović walks among the audience and tries to burn a cigarette of someone. But people are reluctant to give him one. They are asking themselves: what am I supposed to do here not to appear stupid because everyone in the audience is now looking at me, because the actor approached me, so I must either outsmart him or do what is required of me. In *Aquarium* we point floodlights and torches at the audience members' faces and that is not asking for interaction directly, but we do get a reaction. We are not sufficiently concerned with this. I did give myself room for it in *Hamlet* Case, but most of the time we are not asking the audience to respond. And it takes two to succeed, the audience and the actor must both be in the mood. I've seen seven or so performances of *Hamlet* Case and I can say that two were successful in that aspect and five were not. The theater is a unique medium, because of its reality. We can't compete with the Internet or film or with MTV in special effects, but we are live and I have a need to take advantage of that, to push the microphone into someone's face because that won't happen to him sitting in front of the TV. The TV doesn't ask questions. You can change the channel, but the same thing is on all of them. In the theater we have to offer that possibility also. I directed *Ubu Roi* as a children's production, although it isn't a children's piece, and they have no problem interesting. Children don't feel they've come to watch something that

doesn't involve them. That makes me recall why I feel in love with the theater in the first place, because I feel in love with it as a child. Because I could yell and the character in front of me could hear me. I wasn't thinking of the actor. The actor didn't exist, only the character did. I still see the actor as play. Hats off to all the theory that is involved with it, but I still enjoy most the performance I can lose myself in. And of all the productions I directed in professional theaters, I felt that only in *Aquarium* and *Judgment* day, in spite of all their faults, I'm actually not satisfied with the rest, but I stand behind them because, even if they are failures, they are my failures. On the other hand, I have the New Group that gives me the opportunity to really do what I enjoy. That is the teamwork that Edwin mentioned. There are no profits there, we are all losing money on those projects, but we're not asking financial support from institutions, we're not even legally registered as a group. It is just ten people who are my second family. And this is that part of theater which is substantial to all of us - and that is work on oneself. There I can walk on stage equal with the other ten, I don't sign the projects as a director, the whole ensemble directs. Maybe during the course of work I'm the one who has the most influence on that segment, but it's not just me. That makes me happy, and the work I do in professional theaters is a job I love and like more than working at a hairdressers or on markets. I chose the plays I direct and I have refused more often than accepted. I could have been the youngest director ever at Dubrovnik Summer Festival, but I'd have to work on a text which has nothing to offer me and I'm not interested in that.

EDVIN: We've touched upon an interesting topic: competing with television. With butoh, I now have a chance to work using a method that treats time in a manner substantially different from the way TV does today. The question is: must we confront theater and television at all? Maybe Zvonimir can speak from a point of view of a film director. I believe it to be a question of cultivation. We must learn that this is the theater and not expect the speed or colors of MTV, but be able to enjoy even butoh where the performer might move only a meter or so during forty five minutes.

MARIO: It's particularly interesting that you, Zvonimir, spend time with actors preparing in much the same way it's done in the theater.

EDVIN: My previous experience in film wasn't like that. You are the first director to hold rehearsal before the shoot. Unfortunately, both Mario and I were effaced after the script changed.

MARIO: I think work with actors is essential to working on film.

ZVONIMIR: This is why I asked when things will change. I believe that Croatian cinematography is a unique case, there might be only one more country in Europe where the full budget of a film is funded by the ministry of culture. That was the case with my film, too. We were funded with three million kunas (about four hundred thousand Euro) and we covered all the salaries and costs with it. It gives us enormous freedom. The country, that is the tax payers, give you that money and you don't have to convince financiers to fund your film. That is also done in some cases in Croatia. But we still, which, of course, suits me, don't have producers in the sense that they set limits for your work. So I had complete freedom of choice in everything: casting, choosing the script. And I could, and did, throw away the script we were working on nine days before filming. I also chose most of the crew. In essence, I had my own private wonderland. Of course, however the film turns out, good or bad, it is my responsibility, but I like working with that risk. I enjoy that.

FRANKLIJA: How to keep a critical distance from your work under such circumstances?

ZVONIMIR: It's necessary to keep questioning yourself and to keep talking to the people you want to discuss it with. Not to fall into the trap where things just happen to you.

EDVIN: There's a danger of getting too comfortable in that situation. When you're no longer fighting for anything, that's dangerous.

MARIO: This is why I'm refusing all offers for a residency for New Group. We've had some offers from a couple of cultural centers. But I've always had this fear of nurturing. I myself can work for a salary because of my family. But this case of freedom, my reason to stay in theater, this group of people, I won't let that get comfortable. I've seen groups that found a space to work in, set a schedule for rehearsal and stopped.

EDVIN: Even people like Jérôme Bel, Maria La Ribot and Gilles Jobin, who appeared during the nineties with a new approach to dance and theater, are so established now that Jérôme Bel has, for example, become an institution of a kind in France. What he fought against and why he did what he did, he now is himself. He is a brand name and aware of the fact. He had attained a place, a status and now the young choreographers in France are reacting to him or confronting him. In a system like ours, which is great when protection of the actor is concerned, as you say - a wonderland, this is where you must be most cautious.

FRANKLIJA: Is your work as a director and producer a reaction to that?

EDVIN: I got into that by accident. I've often had an opportunity to watch the work of a director from the point of view of an actor and whenever I wanted to suggest something I restricted myself to my own part, because I find involvement in others' conception or method questionable. The first production I directed, still a student, was *Scenes from a Marriage* in 1994. In Theater &TD. I was inspired to direct Eva Braun by Derja Lonini. She's the reason I wanted to see that play on stage. I found her unjustly neglected. I saw the same young actor's problem that I had coming out school. I felt I could help her show off what she has to offer. Sometimes remarkably talented people appear but are not given the opportunity. A good example is Mirjana Smolčić, a great actress that never got into the swim here. So I directed Eva Braun solely because of Derja. When I read the play, I could picture her on stage. That is an "actor's" production. The directing was subtle, 95% of it was up to

the actress. That interested me the most.

ZVONIMIR: That was your work as a director, the fact that you chose her.

MARIO: It's great to try out in the different roles within the medium we work in. Of course, I love directing the most, but I'd really enjoy acting in a production or film now. Not to direct, but to dedicate myself to the character I play. And because of this, I'm sorry I didn't have the opportunity to work with Zvonimir. I want someone to direct me. I acted as a kid, but then it was something else. It's different when you have the experience of directing, and are now concentrating on only one small segment, seeing what it means compared to the whole.

EDVIN: Yes, it's a wonderful experience. I have learned more directing Eva Braun than I would have if I were on stage. But you, Zvonimir, now have a possibility for a similar excursion - to perform in a production of *BADco*, based on a text by Ivana Sajko.

ZVONIMIR: I'm interested in finding out what it's like "on the other side", when I get back to my work, I can establish better communication with actors. I don't believe we must all think alike, but I want to feel what it's like in that other role so I can better communicate my thoughts to others. Another challenge is to see how I can function as an actor.

MARIO: When you work in a professional theater, sometimes there's the pressure to have "a productive rehearsal". But when we're all tired or simply not in the working mood, I like to sit down and talk, maybe only mention the project we are working on. And I remember enjoying those rehearsals as an actor. You get to keep the continuity of contemplating, but without the impression you were working. It's good to have the ability to spot those moments as an actor.

ZVONIMIR: As I threw away the script nine days before the first take, I hated those first days on the set, but the last day I was sorry we were finished. Still, I find it important to keep that critical distance towards the work of others. I'm happy I can choose the people I work with, but the down side of it is that I always like to bring in an element of risk to make us all ponder why.

MARIO: Sincerity is of absolute necessity.

FRANKUJA: How is your work influenced by the theory that follows the theater?

Mario: Of course, my work is mostly plays, but a theoretical discourse must exist. I admit I don't understand at least a third of the articles in *Frankuja*. But I have no problem with that. Even in all that theory you can find a man like Matthew Goulish who approaches his work in a fantastic way. Elusion of theory is elusion of the other in our society. I have, some time ago, written something for *Frankuja* and people have immediately established me as "one of them".

FRANKUJA: Edvin, you are involved in both from both the aspect of theory and practice, and you are the producer in this case.

EDVIN: It just turned out like this. It is hard to write about both without experiencing it. It is a technique that can't be experienced by watching others perform at a workshop, you must participate. My intention was to use that method in my other work. In a way, I'm already doing it with my students, I'm just not naming it.

FRANKUJA: You said you find educating important.

EDVIN: I came to the Academy of Dramatic Arts to teach stage movement and that seemed like a good opportunity for a new experience, but after a few years, I felt exhausted. The students demand a lot and they can always feel if you're not ready, or tired, or in a bad mood. But now, after some six years, I'm getting some feedback. Generations of students I've worked with are already on the stage with me and it feels great when we understand each other, whether we agree or not. There is communication. I love seeing some of what I've taught them - warning up before rehearsal, using the body as an instrument.

MARIO: There is still a certain resistance towards that approach here. I try to warm up with the actors. And the lack of interest in some people is not just because of their age, but often is.

EDVIN: What is necessary is openness, not youth. I personally don't believe you can play cards and just walk on stage from that. It is felt. It is a place of collective energy that must happen. I had the luck to work with Nataša and a few other people who understood the need to prepare before performance.

MARIO: I think it's ideal when a performance becomes a ritual. When we all together, and each one on his own, walk through the story. It is a matter of approach for every one to see himself as a part of that whole. When you manage that, you can feel it, it isn't just the telling of that story in the theater, live people are in front of you, it's not film or TV.

FRANKUJA: How important is the reception of the media? We are now hearing about Mario Kovac from people who have never seen any of the productions he directed.

MARIO: The media notices you at one point and it gets out of your control. It all began with Schmitz Theater that in fact was concerned with the media and the image they produce. But, in the same manner as they take hold of you, they also toss you aside in the moment when new and interesting topics appear. The interest for me that exists at this moment doesn't burden me. It's fun, but I try not to see it as a measure of my success. Some of the more interesting things I've done aren't what they've noticed me by. They've created a fictive "Mario Kovac" and I like to have fun with it, but go in a different direction. A dose of self-irony is necessary. This is why when they expect really alternative directing from me I choose a vaudeville piece. Because I love it. I can't deny that appearing in the media has opened some doors for me. People notice you and call you. Unfortunately, I think my best work wasn't that reported on or was marginalized, and the pieces that only had the quality of being provocative were exposed. We still don't have the critical apparatus to evaluate the

work. If it existed, I wouldn't work so much. And then, there is the story about political activism that everyone finds interesting and I'm sure I'll be labeled a "young and controversial" director even when I'm forty, no matter what I do and how. I do the kind of theater that I myself enjoy watching. I don't feel less alternative if one of the productions I directed becomes popular. Sometimes I like to do or say things that are not expected of me. That too is provocation. It can make my life more fun, but in the end, one shuts himself in his little oasis of peace and does what he is, and you just fool around with the media image.

FRANKUJA: The question of authenticity is also relevant in your case, Zvonimir, when I think of your approach to documentary film.

ZVONIMIR: I don't see my documentary films as strictly documentary. Factum is a documentary production company, but for my next project I'm going to suggest that they be presented as Factum-Fictum. I don't find the production process on a documentary film interesting - finding something externally interesting like curiosities that surround us or historical topics. Of course, even then it's possible to be creative, but you're always in a, lets say comfortable situation towards the subject you're filming. The films I've made so far, although called documentary, aren't so. I like to make up films, to insert myself in them. This is why those three films are about Osijek, the city I'm from, and about me. I appear in them. I see no other way. I always try to think it through, to envision the relationship between me and something. They're not essays, essays imply an amount of discursive thinking and I always have a feeling that film is an art form a bit more raw than the rest and doesn't allow enough room, not even with its duration, for complex analysis. What is important for me is that the process that becomes visible in that product is worthwhile, that the film is interesting, that it contains conflicts of opinion.

FRANKUJA: What about the feature film you just finished filming?

Zvonimir: My throwing away the script and starting from scratch right before filming is not so unusual. People often start filming without a script or with changes in the cast. Before filming I read a number of so called "popular" books about problems other directors encountered on the set. I knew I'd have problems and I didn't want to think of them as unique. Of course, it's easier to contemplate it post-festum, because when we started working it was difficult. Film is a joint effort and many have to be a part of the changes taking place during the process. I'm not a painter who can paint-over a canvas and start over on his own.

FRANKUJA: But, as the film's director you are in a position to make the decisions.

ZVONIMIR: I wish to take full responsibility over my projects, the good and the bad of them. I don't like safety nets underneath me. I want to introduce a risk into my work and way of thinking.

FRANKUJA: And acting?

ZVONIMIR: I have acted in a number of student films. It's an interesting experience. When I start working on something, this included, I like to approach it with questions that answer themselves in the course of work or upon completion. This is the first time I'll work in theater, but it's a specific project. The play *RibCage* is poetic and I'm a bit skeptical. I still haven't found in it something to grab hold of and I find that intriguing. I'm interested in the course of work we will engage in. But, although that process is important for me, I try to see it from the audience's point of view and I really care that the final product exists. The fact that we enjoyed working together means nothing to the audience.

Two weeks after the interview Zvonimir Juric stops attending rehearsal for *RibCage* because of obligations resulting from his film work. We continue our conversation.

FRANKUJA: How did you get accustomed in that primary phase of work?

ZVONIMIR: The mode of work with BADO. suited me because we started working with our bodies, with movement, instead of using the text as the sole foundation of work at rehearsal. I enjoy discovering the meanings of the text while rehearsing. Iana worked with us and had I continued on with my involvement in the production, I would have insisted on direct communication with her on stage during performance. Not, of course, questioning her about her intentions, but searching for the performative values of the text.

FRANKUJA: I feel you've approached the work both as a director and as a performer.

ZVONIMIR: I see it as a unique approach. Naturally, each one of us brought his experience with him, his own way of working. I am a director and I like to arrange things in my head and convey that to the people around me.

FRANKUJA: I am talking with you about working, or more precisely, the beginning of work on a production that will premiere soon, although we will not see you in the performances. I feel that the interest in the processes of creation has at times become of greater interest than the final product we can find in a cinema, theatre, or gallery.

ZVONIMIR: An edited, "packaged" film can still be viewed, but the medium of DVD has permitted the audience member to see a number of different film endings, hear the soundtrack, see a documentary about the making of the film or see certain scenes with the director's commentary.

FRANKUJA: Does this allow the film's authors better communication with the audience?

ZVONIMIR: It certainly makes the process more transparent and sometimes allows the audience member a degree of freedom in manipulation of the film's material and with that, opens the way to a new life of the material. Film doesn't have the possibility the theatre does, where every performance is different from the one preceding it.



Digitalna rešetka i prostor slobode

Piše: Luka Bekavac

Improvizacija u suvremenoj elektronskoj glazbi

I svakom se "advanziranim" postavljenom zagovoru o elektronskoj glazbi implicira pitanje o tome koliko se nešto bio samplerom, mikserom ili kompjuterom - svim tim "ne-instrumentima" - stvara glazbu ovisno o programiranju i definiranju svih parametara unaprijed, bez mogućnosti naknadne promjene, uopće može nazvati glazbenikom. U takvim se raspravama pojam improvizacije nerijetko javlja kao najproblematičnija točka; kvalitativna i kvantitativna razina "inputa" izvođača ostaju nepoznanice (u najmanju ruku zbog nerazumijevanja aparature kojom se glazba (pro)izvodi, ali predodžbe o nemogućnosti kretanja u rešetki elektronike nakon finaliziranja skladbe kao da zaobilaze posljednji čavao u lijes kreativne plauzibilnosti takvog glazbenika.

Na pitanje o razmjerima učesća žigov izvođača u elektronskoj glazbi nije jednostavno odgovoriti. S obzirom na korišteni instrumentarij i stilsku dispoziciju cijelog "bana", uloga improvizacije u elektronici nije jednaka onoj u jazzu ili rock glazbi, a razine na kojima je relevantne teže su zamjetiti. Zbog varijabilnog utjecaja "determinističkih" komponenti hardvera i softvera na glazbu, potencijalno potpuno otvorene teksture sampla, te izvođača koji uvijek ima neku estetsku strategiju, možemo razlikovati dvije razine improvizacije. Na prvoj ("makrozin"), improvizacija se manifestira razbijanjem čvrstih okvira kompozicije, a slobodne kombinatorika prelativada nad jednom strukturom; na drugoj ("mikrozin"), potpuno je manipulacija osobinama zvuka poput boje ili visine, čime se opća forma kompozicije ne narušava, a improvizacija se shvaća kao intervencija u "čisti zvuk", ne u melodijsku ili ritmičku strukturu (pa razliku od, primjerice, klasične jazz-improvizacije kao "studije" prethodno zacrtane teme).

Ako ostavimo po strani teorijski problematičan aspekt improvizacije kao čine (odnosa stroja - u smislu hardverskih ograničenja ili definirane logike softvera - i žigov izvođača) i usredotočimo se na konsekvenca čine čine u kompoziciji (u smislu strukturnog otvorenja ili, čestije, komponiranja u realnom vremenu), možemo utvrditi da improvizacija u elektronskoj glazbi nerijetko ima presudnu ulogu, bilo u smislu testiranja ideja s ciljem akumulacije sirovog materijala za izgradnju formalizirane kompozicije, bilo u smislu stvaranja cjelne glazbenog djela simultano s njegovom izvedbom.

Plesni podij i industrijski talog

Velik dio današnje elektronske glazbe ima porijeklo u klupskoj supkulturi (koliko god ono bilo zamagljeno i filtrirano u neki apstraktniji izričaj) - rjezna je inherentna karakteristika plesnost, ili elementi po kojima se može naznačiti da je nekad postojala, iako su relevantni "dance-floor"-izvođači odavno evoluirali u teže "upotrebljivi" forme. Osnovne osobine glazbe u klupskom kontekstu jesu:

- odslanje na sample kao osnovni element izvedbe - disk, naglašeno očita konstrukcija koja već u početku nadilazi pitanja o dvojbnoj "originalnosti" umjetničkog djela, te postavlja (ponekad nerazaznajte, ponekad ciljano prepoznatljive) fragmente tuđih djela kao sirov materijal svojeg;

- naglasak na ritmu kao nosećem elementu strukture (što je ujedno i najvidi formalni dug kontekst);

- odustajanje od formata "pjesma" i svih njegovih komunikacijskih stereotipa: trominutnu skladbu u kojoj se izmjenjuje nekoliko jednostavnih melodijski nadomjestka duga i "prazne" ritmičke strukture, nastaje vokali kao jelašelj; zvučni i semantički fokus, a time glazba gubi narativni i "ispovjedni" karakter u korist impersonalne dramaturgije formi (što, uz jasno demitologiziranje glazbe, ima za posljedicu i usredotočenje na materijalnost procesa i krajnjeg proizvoda, te istovremeno iz komunikacijske vertikale izvođača/publika prelazi u deherarhičane oblike glazbene konzumacije;
- strukturalno "slabljenje" kompozicije koja više nije zatvorena, unaprijed osmišljen sustav, nego niz ritmičkih i melodijskih uzoraka koji se kombiniraju i transformiraju u "živom miksu".

Improvizacija se ovdje javlja u značenju "kompozicije u realnom vremenu": izvođač ima slobodu stvaranja "krovne strukture" tijekom izvedbe. Kompozicija više ne postoji kao statičan i definiran formalni okvir, nego samo kao mogućnost koja se realizira slaganjem unaprijed pripremljenih elemenata u određene konstelacije, uz mogućnost tretmana samplera unedjeljima koji mu mijenjaju visinu, brzinu, boju itd., pa površan dojam vaski impersonalnosti i pomalo nehumane preciznosti (uz koju je vezan i privid objektivnosti slušača iz izvedbe) ipak blijedi pred vrlo ljudskim kvaliteta svakog tipa komponiranja. Gotovo sve navedene karakteristike, od izbora minimalnog broja sredstava, preko insistiranja na repetitiji i nerijetko "navom", matroneomskom ritmu, do ispoljavanja dugih trajanja, imaju za posljedicu postavljanje strukture djela u prvi plan - kom-

pozicijski proces i postupne, minijature varijacije u izvedbi postaju transparentni.

Glazba najzanimljivijih izvođača vezanih za klupsku scenu predstavlja samodostatnost destit plesnosti čiji "namjenski" element potpuno izostaje. Rad Richarda D. Jamesa (Aphex Twin) predstavlja možda najpopularniji primjer formalno osvjetlene (ričuporabe klupskog prelatada). Kompleksno izdijeljene ritmičke strukture tipične za njegovu glazbu popimaju novi oblik u stvarnom zvuku dvojica Audschr (Sean Booth i Rob Brown). Interferencija s radom opreme u realnom vremenu za njih predstavlja pitanje ponosa - pedesetak jedinica hardwarea koje koriste prilagođene su njihovim potrebama (ponekad do razine potpune tehničke "prekvalifikacije" unedjelja), pa se skladbe s albuma na nastupima transformiraju u jedva prepoznatljive improvizacijske live-nemike. Dugododijne jazz-zvезде Toma Jenkinsona (Squarepusher) najprijetnije se manifestiraju u fuziji improvizirane izvedbe na basu i ekstremno komplicirane ritmičke interpretacije drum'n'bass subzbrina; do njegovih albuma forsira naskok između sintetike i "organskog" jazza, a dio ga premošćuje tehnički dosegama (primjerice, sviranjem basa o MIDI-pickupom itd.).

Suvremeni ostaci ("industrijske") scene, također sagledaji kroz opisane tipove improvizacije, manje vrednuju komponentu ritma u kombiniranju i filtriranju dovršenih jedinica zvuka, a to odsustvo ritmičke organizacije kao niti vodilje u improvizaciji rezultira vedom slobodom izvedbe i drugačijim stilkim profilima. Ako (John Balance, Peter Christopherson i Drew McDowell) su se nakon iskustva plesnog formata oslonili na drone-rock, psihodeliju i neke oblike minimalizma, te upravo slobodnom improvizacijom ušli u najplodnije razdoblje svog rada. Pošto rock-instrumentarij, ali i čvrsta sampler/samplerica dijadu nadomještaju analognim synthesizerima i generativima tona, njihove kompozicije gube čvrstu strukturu i prelaze u fino nijansirani monotoniji (Time Machines, 1998.), "ambijentnu" oscilaciju oko beskrajnog, uspevljujućeg dronea (Queens of the Crawling Library, 2000.), ili u dinamične i kaotične improv-sekcije na granici elektronskog noisa (Constant Shallowness Leads to Evil, 2000.). Masami Akita (Merzbow), najeksplicitniji predstavnik japanske noise-scene, svoju glazbu, dokumentirano na stotinjke nosača zvuka, stvara interakcijom jedne razaznatljivih samplera drugih izvođača (čime kreira svojevrsan "identitet" svojih albuma - npr., Door Open at 8 PM

(1999.) je, u određenom smislu, hommage free jazzu, *Aqua Neonancer* (1998.) prog-rocku sedamdesetih itd.) i najekstremnije, formalno potpuno slobodne elektronske buke proizvedene ton-generatorima i drugim aparatima (filteri, distorzije i druge pedale s efektima, miksetali, teko je ponekad gotovo fizički opasna. Aktivna glazba nije harmonična u svojoj brutalnosti - strukturalno je mobilna poput drugih oblika improvizirane glazbe, a sposobna je i stupiti s njima u interakciju (vidi suradnje s inermima od Aantusa Tietcherea do Aleca Empirea i DJ Spookyja).

Nova i stara elektroakustika

Ogroman, u rezultatima možda i najrazniji segment suvremene elektronske glazbe, dalek od imperativa pop-priručja, nastaje odbacivanjem ritmičke organizacije i polaganjem težine na improvizaciju u pripremi djela. Izvođači o kojima govorno najčešće su percipirani kroz kontekst popularne kulture, ali nemaju "imaga" kao takav, ne rade u okviru "bandova", nerijetko imaju formalno glazbeno obrazovanje i češće nastupaju na specijaliziranim festivalima ili u galerijama nego u standardnim koncertnim dvoranama.

Glazba Stevensa Stapletona (*Nurse With Wound*) predstavlja sporu "industrijsku" scenu i klasične elektroakustičke improvizacije; on smatra teksture zvuka intrigantnijima od strukture kompozicije, pa mu "živa izvedba" predstavlja ključni dio kreacije, a konačna forma u visokoj mjeri postaje "sirovi zvuk" kojem se naknadno nametne. Stalati se radi model (dugo improvizacije u kojima se, osim klasičnog instrumentiranja, koristi i napregledna "neglazbena" oprema) prilagođava samo specifičnim "ambijentalnim" zahtjevima pojedinih skladbi, pri čemu tradicionalne instrumentalne "dionice" ili jaka struktura još uvijek izostaju, a krajnji rezultat nastaje studijskom montažom gotovo natrežiranih zvučnih zapisa. Treći je album *Soliloquy for Luth* (1988.) rezultat dugogodišnje fascinacije čvrstim glasovima, koji su (nakon srođenja na "čisti zvuk") postavljeni u loppove i pušteni kroz bezbrojne, spontano aktivirane i deaktivirane pedale s efektima, stvarajući snanu i repetitivnu mješavinu feedbacka i distorzije, oslobodenu od "mehaničkog" aspekta zvučnih potij.

Radovi Bernharda Güntera sa, mimo njihove kvalitete, već imajuju svojevrsnim rekordima u suvremenoj glazbi. Zbog albuma *Un peu de neige sale* (1993.), proglašenog jednom od "100 ploča koje su promijenile svijet" (*The Wire*), proizvođač CD-a je parirao izvjestio Güntera da na snimci nema ništa "osim nekakvog kockanja i povremenog šuma". Taj opis njegove glazbe ne izostavlja puno "faktualnih" aspekata, ali minimizira ne samo kontekstualni smisao, nego i stvaran koncertni udjak pri susretu s tim samosvojnim "ambijentalnim" zvukom. Potpuno napustivši tradicionalne instrumente, Günter snima svakodnevne šumove svog doma i kombinira ih s kompjutorski sintetiziranim zvukom.

Frekvencije i boje generiranih tonova imaju posebnu važnost; u okviru toliko radikalnog minimalističkog izričaja, najveća se pozornost pri izvedbi zapravo poklanja najusplintim aspektima zvuka, detaljima kakvi obično nisu ili ne mogu biti zamijećeni. Jedva nizažnativni uzorci u koje Günter konačno postavlja procesirane zvuke spuštani su na tako nizak volumen da nerijetko odlaze ispod granice čujnosti, ostavljajući u prvom planu ogromne protore tšine.

Joe Banks (*Disinformation*) svoje snimke na promatra kao konvencionalne kompozicije, nego kao nađene zvukove; koristeći opremu poput NSPFE-receivara (Interactive NASA, Space Physics Ionosphere Radio Experimenta) i DAT-recordera, snima atmosferske fenomene u frekvencijama nedostupnim ljudskom uhu i konvertira ih u slušni registar; svodi ih u potencijalne beskonačnosti u format izbitno dostupnog audiodokumenta. Njegova duologija *R&D* (1996. -1998.), nimao metalotički podnaslovljena "Space Physics, Atmospheric Electricity, Geomagnetism", predstavlja zvukove poput električnih ispalenosti koja udari groma uzrokuju u TV-prijemnicima ili spektakularnog šuma radiozračenja Sunca i magnetskih oluja povezanih s aktivnostima sunčevih pjega. *Rad National Grid* (1997.) je indikativan za način kojim se neglazbene akustičke pojave direktno pretvaraju u (improviziranu) glazbu; posebno adaptiran kratkovalni radio "presreće" sinus-val od 50 Hz kojeg, poput ambijentalnog šuma, emitiraju izvori izmjenične struje (u ovom slučaju, elekto vodi ili izlazni kablovi velikih transformatora), a dobiveni rezultat, blizak elektronskom noiseu koji dugim ponavljanjem i neizdrživom glasnoćom odlazi u posebnu sferu ambijentalnosti, svoju glazbenu formu poprima real-time procesiranjem filterima i pitch-shiftirima. Pojam "glazbenih karakteristika izmjenične struje" možda zvuči smiješno, ali Banks svojim projektima ukazuje upravo na mogućnost stvaranja vrhunski producirane i stilski izbrušene elektronske glazbe minimalnim intervencijama u postojeće audiolokacione.

Razlike u kompozicijskim pristupima i njihovim rezultatima obeshkrabuju srođenje ovih glazbenika na jednu kategoriju, ali dopuštaju uočavanje nekih općih, naka i negativno "definiranih" pravila, poput nepunjenja kombinatorika manjih jedinica kao organizacijskog načela. Metoda koja je ovdje na djelu zahtijeva dodatnu prilagodbu pojmovno predmetu rasprave, te vodi prema najliješem određenju improvizacije kao odustajanja od potpune kontrole "nađenog" ili minimalno izvođački posredovanog zvučnog materijala kojim se naknadno "popunjava" kompozicijska struktura. To ima znatne, možda paradoksalne posljedice: svjesno suzdržavanje od intervencije u animirani materijal (koji ima svoju "logiku kretanja", poput prirodnog fenomena) postaje autorski čin, a može varirati od tolerancije prema nađenom zvuku koja se iak dopunjava radikalnom, stilski obojanom montažom, do "formalizacije" snimke kao supitnog ciklusa za

pročišćenje "zvuka-po-sebi", prelazeći u granici područja glazbe i dokumentaristi.

Dug spomenuti glazbenika konkretno i elektronskoj glazbi prošlog stoljeća (Schaeffer, Henry, Xenakis, Stockhausen, Ferrás...) u radnim postupcima, logici funkcioniranja korištene aparature, pa i konceptualnom smislu, nije upit. Važan pomak jest činjenica da oni djeluju u kontekstu pop-tržišta, te ipak predstavljaju određeni "novum": bez obzira na to što se današnja elektronika u nekoj mjeri bavi jučešnjim temama, njezino je mjesto u glazbenoj industriji radikalno promijenjeno. Klasična je glazba odavno proživjela visoku formalizaciju i zatiranje je u "avangardističkim akademizmi"; pop glazba, čini se, tek danas dobija priliku da joj se dogodi nešto slično.

Digitally procesiranje pojmova

Uz "fino ugađanje" pojma, improvizacija ostaje djelatna oprema, pošto kompozicija i izvedba u elektronskoj obli su lišeni aspekata slobode i nepredviđivosti. Međutim, mnoštvo glazbenika koji se bave tzv. "glitch-elektronikom" (implicirajući to radovima i ekskluzivnim tekstovima) smatra improvizaciju, kao i druge pojmove kojima se glazba uobičajeno opisuje, nedostizima. Aparat koji se relevantni elektronski albumi proteklih godina analiziraju predstavlja svojevrsnu "metamorfozu" s obzirom na njihov kompozicijski, tehnički i stilski profil: termini iz teorije glazbe se transportiraju u polje za koje nisu skloveni, pa djelomično izgledaju krivo postavljene (zbog čega su politične rezerve u transplantaciji pojma improvizacije iz jazz-a ili pop-a u elektroniku), a djelomično deformiraju promatrani predmet, podignjavajući ga, njezivilo, (načelno negativno) procjeni kroz sustave kroz koje nije bio mišljen.

Marius Popp (Oval) za cilj svoje glazbe postavlja analizu digitalnog okruženja - dovođenje aparature i digitalnog procesiranja do razine na kojoj karakteristike programa i estetike, "uređničke" odluke donesene tijekom rukovanja njime postaju transparentne, pa su njegovi albumi gotovo nusproizvod teorijskih napisa u dekonstruiranju mjesta Autora u elektronskoj glazbi. Analitički model koji razlikuje jasno definiranog "autora", "tehniku" koja je neutralna u smislu utjecaja na kreaciju, te "djelo" kao fiksiranu kategoriju (bez obzira na njen intertekstualni potencijal), više jednostavno nije valjdan, a cenzurirani "zadetak" koji si Oval nametne jest demontaža teorijskih kategorija što u digitalnom kontekstu postaju dis-funkcionalne. Nametito se pozornost posvećuje determinizmu u hardveru i njegovim sofisticiranim simulacijama - činjenica da je netko pažljivo konstruirao "radna okruženja" u elektronskoj glazbi, pa ona ne predstavljaju neuništiva, puko tehničku platformu za djelovanje. Zato Oval i stiči slične skupine sustavno "potkopavaju" i "osporavaju" opremu za stvaranje elektronske glazbe, koriste ju na "pogrešne" načine i do neke mjere "parodiraju"; rezultat svog rada više kao dizajn je smisla odlikovanje parateorijskog proizvoda zbog

lakše "konzumacije", te odustaju i od ideje kompozicije, koristeći pojam "zvučne informacije" (sound data).

Digitarni se kontekst prilagodio staroj terminologiji, ali je - udomivši ju - izbacio njezino izobličje. Prema Poppu, glavni problem u razmišljanju o elektronskoj glazbi jest pojam "glazba", koji može preživjeti još samo kao softverska metafora, korisna pri vizualizaciji načina operiranja programima. MIDI-tehnologija (Musical Instrument Digital Interface), izasno zastarjela glazbena metafora kao takva, u tom je smislu najkristalnija: tretirajući određene aspekte opreme kao glazbenika, ona doživljava "realizira" metaforu glazbe i forsira primjenu tradicionalne semantike i sintakse glazbe u tehnološkom radnom okolišu kojemu nije prilagođen, istovremeno mistificirajući neke njegove osobine (perpetuirajući mitove o "romantičnom geniju", "misteriju stvaranja" itd.) i pogrešno predstavljajući stvarnu prirodu funkcioniranja softwera. Oval pokušava obrnuti taj proces, krišći granice predviđene "glazbenim" korištenjem programa i svodi ih na njihovu tehničku stranu - napušta koncepte naslijeđene iz svijeta glazbe, a time i jedan način korištenja digitalnih ekvivalenata instrumenta. Svi radovi Ovala fanatizno slijede Poppov dojam da je svijet zvuka "potrošen", a svako digitalno procesiranje zvuka besmisleno, pa se koncentriraju na strukturalni aspekt procesa. Systemisch (1994.) i 94 diskont. (1995.) u potpunosti su kreirani od fragmenata "ekstremnih" iz potrošene glazbe - zvukova CD-a koji su gubljeni, bojani i oštećeni na najrazličitije načine; poremećaji u reprodukciji su samopili, a povremeni pop-prizvuk njihove naknadne organizacije je, ako je vjerovati Poppu, slučajni.

Projekt Ovalprocess (2000.), softwera koji omogućava korisniku da iz unaprijed pripremljenih uzoraka zvuka (izrađenih istim principom kojim Oval stvara svoje "banke zvukova") kreira "vaste" Oval kompozicije, nadomjetka forma konca i klasičnu hijerarhiju izvođač/publika javnim radnim prostorom, u kojem je pristup simultano omogućen većem broju korisnika: izgrađeni su "javni terminali" na kojima je aktivna Ovalprocess aplikacija. Iz interaktivni aspekt, na djelu je ponovno i kombinatorička improvizacija, ali proces ostaje glavna "tema" djela, a ponovljenom težom da su programi za stvaranje glazbe estetski profilirani po sebi. Utoliko se Ovalprocess može smatrati sumacijom Poppovih ideja i načina metoda, ali i vrhunskom izrazom problema, pošto je - uz svu strukturalnu slobodu - ispostavljen softwera izrazito stalo determiniran...

Poslije "kraja glazbe"

Možda je neumjesno "pocinjati" problematiku postavljene tekstove primjerima. Međutim, nakon pojmovne gimnastike kojom se neke nespojive kategorije pokušavaju izjednačiti, kratko razmatranje dva slučaja u kojima je i to bez velikog teorijskog zamahe, kakvim se sloboda djelovanja dobij u djelu destrukcije

njeznoj kontekst) determinizam u odnosu čovjeka i stroja prilično elegantno izvedbano neutralizira, izgleda gotovo neodoljivo...

Microrotia, suradnje Jana St. Wernera (Mouse On Mars) i Markusa Poppa, predstavlja ovdješnju obnovu elektronske improvizacije u užem smislu. Iako u press-materijalima "koncepti instrumenta" komentiraju kao "stvarni", St. Werner i Popp stvaraju svoj materijal tradicionalnim tehnikama improvizacije na "pravi" instrumentima i njihovim "suplementima" (digitalnoj tehnologiji koja se, ponovno, tretira "nepravilno"). Rezultat je glazba (bez ručnih pojmovnih ograda) slobodna od formalnih ograničenja - istražuje teksture zvuka koje je znatno melodičnije od, primjerice, Banksovih ili Stapletonovih pothvata. Naknadna montaža, manje radikalna nego kod Ovala, postavlja ove "strove", zapravo već u visokoj mjeri rafinirane zvučne dokumente u čvrsti okvir, ali osnova Microrotia zvuka ostaje jasno razmatranje improvizacijske pozadine.

Najopretniji prilog raspravi o odnosu tehnologije i "živog glazbenika" predstavlja primjer Christiana Fennesa, koji uz minimum opreme (nešto generičnog tona i šuma, kompjuter kao digitalni real-time procesor, gitaru) stvara glazbu koja je fiksirana na mnogo razina. S jedne strane, njegov zvuk stiči privlači najekstremnijim tipovima suvremene elektronike (od minimalističkog glitcha do power-noisea); s druge, Fennesa se nerijetko biva kao "isto improvizacijskog" glazbenika i najrevolucionarnijeg gitarista proteklog desetljeća - tekstovi o njemu referiraju na psihodeliju ili My Bloody Valentine (stiči potpuno različit grupu koja je današnje držala prvo mjesto u kreiranju elektronskom bitnarnu glasu). Iznimno fluidnom, nerijetko i izrazno melodičnom izvedbom na gitari koju uživo "fraktura" kompjuterom, Fennesa potpuno neutralizira stereotip gitare kao melodijskog rock- fetiša, u isto vrijeme izbjegavajući parodičko-konkretistički kod, te postiče zvuk koji predstavlja prvu od najekstremnijih od svih instrumenata u popularnoj kulturi.

Paradoksalan i potpuno jednostavan fenomen jednog od najbistrijih i najstarijih izraza na elektronskoj sceni, koji ipak ima neku neodoljivo organsku kvalitetu, predstavlja najdopirivije "rešenje" problematike točke improvizacije u nerijetko linearnom svijetu kompjutorski generirane i koordinirane glazbe. Potpuno se nadišanje nepoznatih eksternih prizna repeticije ili dekonstruirane improvizacije ponekad doima teorijski nemogućim, ali je u praksi očito još uvijek moguće nadreći knute formale (nametnute u pogonima za proizvodnju softwera ili "samorile") u kasnu pop-kulturu i tradiciju, te - na način koji zbunjuje i zadivljuje - upadati matematičku preciznost i izvedbu slobodu.



CBZBLC

(Chicago - Beč - Zagreb - Beč - London/Chicago)

466 rečenica za lipanj 2001.

Projekt zajedničkog dnevnika Goat Island

Karen Christopher

Matthew Goulsh

Lin Hixson

Mark Jeffery

CJ Mitchell

Bryan Sener

S pitanjima:

Veronice Kaup-Hasler

Nataše Govedić

Marina Blaževića

Sergeja i Nikoline Pristaš

Uvod

U lipnju 2001. Goat Island premijemo je na Wiener Festwochen, a zatim i na zagrebačkom Eurokazu, izveo predstavu *U mom je srcu potres*. Tijekom tog mjeseca Goat Island je pisao zajednički dnevnik: kao modus proizvodnje pisane dokumentacije naših iskustava u Austriji i Hrvatskoj, kao pomoć u daljnjem procesuiranju tih iskustava.

Sustav što smo ga za dnevnik usvojili bio je način kontroliranja naše suradnje. Budući da nas je pisalo šestoro, trebala nam je struktura koja bi ograničila ne sadržaj, nego opseg pisanja. Osim toga, nismo se time željeli iscrpljivati: naš je glavni cilj bio izvoditi predstavu i na to smo trebali biti usredotočeni. Da smo se prema pisanju odnosili kao prema zadatku, ono bi prestalo biti zabavno.

Stoga je struktura koju smo usvojili trebala ograničiti dnevnu količinu napisanog teksta te nam omogućiti da ne píšemo cijelo vrijeme. Dogovorili smo plan koji je odgovarao danima u mjesecu: uostalom bio je to zajednički projekt pisanja dnevnika. Svatko je u zadanom danu mogao napisati najviše 12 rečenica. Stoga je do 12. dana osobe kojoj je bio dodijeljen određeni dan napisala broj rečenica se podudarao s danom u mjesecu: 1. lipnja napisana je jedna rečenica; 11. lipnja napisano je jedanaest rečenica; 13. lipnja dvije su osobe bile zadužene za pisanje: jedna je napisala 12 rečenica, a druga jednu. Taj se obrazac nastavio tako da se broj dana dodavao sve do 26. lipnja, točke na kojoj se trebala pridružiti i treća osoba. Raspored pisanja određila je polu-nasumična metoda koja nas je ispremijetala, naruđavajući bilo kakav ustaljeni obrazac do kojeg je moglo doći i nesporodujući pravedno među nama dane pisanja.

Čitatelju bi mogao biti od pomoći pregled naših aktivnosti tog mjeseca:

1. lipnja - odlazak iz Chicago, SAD

2. lipnja - dolazak u Beč

4 - 6. lipnja - završna probe, noćni rasijeti predstave

7 - 10. lipnja - četiri predstave u Kunsthausu, Wiener Festwochen

11. lipnja - noće "Predavanje u obliku stepeničastog smjerivanja - 306 rečenica za Beč"

12 - 19. lipnja - planiranje Goat Island letne škole (Chicago, srpanj 2001.) i slobodni dani

20. lipnja - vlak za Zagreb

21/22. lipnja - dvodnevna radionica

23. lipnja - generativna probe

24/25. lipnja - dvije predstave, Eurokaz

26. lipnja - vlak za Beč

27. lipnja - let za Chicago (bez Marka Jefferyja, koji je letio za London)

Članovi Goat Island su Karen Christopher, Matthew Gould, Lin Hsiao, Mark Jeffrey, CJ Mitchell, and Bryan Saner. U lipnju 2001., s nama su putovali i Scott Gillette (tehničari), Teresa Parkratz (Bryanova supruga) te Jake Parkratz Saner (sin Bryana i Terese). S nama su nekoliko dana u Beču bili Adrian Heathfield (pisac i izvedbeni umjetnik iz Velike Britanije) i Lito Walsky (izvedbeni umjetnik koji živi u Njemačkoj). Dnevnik je bio eksperiment. Ono što se obično piše iz osobnih pobuda bilo je od samog početka zamišljeno kao grupni projekt - znali smo da ćemo ono što napišemo dijeliti s drugim članovima Goat Islanda. Započeli smo mjesec na završci za drugu svrhu dnevnika osim da bilježimo neke aktivnosti u tom mjesecu. Krajem mjeseca saznali smo da će dnevnik biti objavljen u časopisu Frajkojz. Dok smo bili u Zagrebu, upoznali smo članove uredništva Frajkojza, koji su nas zamolili da u dnevnik uključimo odgovore na niz pitanja na koja ih je potakao predstavu. Ta smo pitanja uključili u dnevnik - da bismo naznačili kada su ona postavljena te da pokažemo što je zanimalo one koji su nam ih postavili. Također, trebalo je naglasiti da iako na pitanja nisu dali iscrpni odgovori, završni dnevnički zapisi sigurno obrađuju poruke u našem pristupu pisanju dnevnika, te iz tog razloga možda više osvjetljavaju samu predstavu.

U Beču nam je dnevnik poslužio kao spušni ventil za naše misli proizilaze iz reakcije publike na predstavu. Nio unatoč tome više smo pisali o gradu nego o činu izvedbe u njemu. Tome je možda razlog i ograničenost našeg kontakta s bečkom publikom. Oni ljudi što su nakon predstave ostajali da bi razgovarali nisu, u načelu, o njoj imali što reći (ipak bilo je i drugih glasova koji su do nas procrunili sljedećih dana). Naši je kontakt sa zagrebačkom publikom bio drugačiji i uglavnom vrlo pozitivan - što se također vidi u dnevniku.

Kao i sa svakim dnevnikom, nije uvijek bilo dovoljno vremena da sjećanja, misli i osjećaje o određenom danu zapisamo baš toga dana. Pisali smo mogli i kasnije. A naposljetku smo se mogli vraćati te naknadno prepravljati tekst.

Da bilo kojeg od nas upitate o lipnju 2001., o našem putovanju u Austriju i Hrvatsku, naš bi odgovor mogao sadržavati i mnoge u dnevniku nespomenute stvari. Ono što je ovdje objavljeno fragmentirano je i nepotpuno. Ali tim smo fragmentima pokušali zahvatiti ono što je šestoro ljudi proživjelo u lipnju 2001. Tek prebiranjem po kintovima iskustava čitaloj će možda moći naslutiti njihovu cjelinu.

Konstrukcija sjećanja sniđanja je tema predstave *U mom je srcu potres* pa se utoliko činilo primjerenim izvesti dnevnički projekt, kao pokušaj da se sjećanja dohvate prije no što se rasprše, u vrijeme prvih izvedbi same predstave. Rad britanske umjetnice Rachel Whiteread čija se puta pojavljuje u dnevniku: 2. lipnja kad smo u Beču posjetili njezin Memorijal holokausta, i 27. lipnja kad je Mark Jeffrey posjetio njezinu izložbu u londonskoj Serpentine Gallery. Whitereadine skulpture, koje se često sastoje od golemih odjega interijera - zgrade, kuće, sobe - pokušavaju memoriirati prostor i time naznačiti nešto od života koji su prolažili tim prostorima. Te skulpture materijaliziraju prostor na sličan način na koji, nadamo se, ovaj dnevnik materijalizira vrijeme. Kao i uvijek, intencija projekta je ponuditi drugima načine kreativnog pristupa vlastitim životima. Preživjeli smo mjesec lipanj 2001.

CJ Mitchell - Meračđer skupine Goat Island

Goat Island Journal Project

by June 2001

Goat Island

6

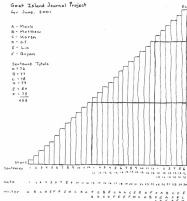
						1	2
						1 + 2 = 3	2 + 3 = 5
3	4	5	6	7	8	9	
3 + 4 = 7	4 + 5 = 9	5 + 6 = 11	6 + 7 = 13	7 + 8 = 15	8 + 9 = 17	9 + 10 = 19	
10	11	12	13	14	15	16	
10 + 11 = 21	11 + 12 = 23	12 + 13 = 25	13 + 14 = 27	14 + 15 = 29	15 + 16 = 31	16 + 17 = 33	
17	18	19	20	21	22	23	
17 + 18 = 35	18 + 19 = 37	19 + 20 = 39	20 + 21 = 41	21 + 22 = 43	22 + 23 = 45	23 + 24 = 47	
24	25	26	27	28	29	30	
24 + 25 = 49	25 + 26 = 51	26 + 27 = 53	27 + 28 = 55	28 + 29 = 57	29 + 30 = 59	30 + 31 = 61	



Great Island Journal Project
Apr. - June, 1991

A - Marie
B - Matthew
C - Martin
D - CJ
E - Lin
F - Karen

Speeches: Total
A = 76
B = 19
C = 18
D = 19
E = 20
F = 38
Total
280



Petak, 1. lipnja

1: Mark - 1 rečenica

Chicago: Možeš li osjetiti potres na drugoj strani zemlje? (00:10, oluja, ugao North/Clark - oprotiv).

Subota, 2. lipnja

2: Matthew - 2 rečenice

Dolazak i dva svijeta trenutak: kitarimo se između najboljih mogućnosti, kao u aerodromskoj čekalnici, kao kad izvate smeđa i oblašte bijela cipela.

Nalazimo put do sjenovitog Jüdenplatz, noć je stigla neprimjetno i donijela smiraj, šetamo oko Memorijala holokausta Rachel Whiteread, čini nam se necentriranim, okružen crvenim lampašama, dvama policijskim automobilima, ortodoksnim Židovima što se razlaze nakon nekog događaja, čini nam se svijetlim; izvrsna knjižnica, znamenitost, završetak.

Nedjelja, 3. lipnja

3: Karen - 3 rečenice

U jednoj staroj kavanji, uočljivo sjedi konobar od zanata uzviknuo je "besmrtna ženo."

Zborski dječaci nisu bili raspoređeni u redove već nagurani uokolo.

Zbog naličnog jüdenreingang stanja danas jedemo isključivo crvene paprike i jagode (ovime poput uniformi stjuardesa Austrian Airlinesa) s kruhom i maslacem.

Ponedjeljak, 4. lipnja

4: CJ - 4 rečenice

"Pokušajmo barem na trenutak biti mirni."

Mark se probudio u 4 ujutro, zidna je svjetiljka eksplozivno uz zvuk malik pucnju (događaj koji je, čini se, uzburkao priču), pokreti su zauzeli prostor, zvukovi su zauzeli vrijeme, baterije su na izdisaju, pot ugašenih svjetiljki, zatim san.

"Je li se to čulo kucanje na vratima?"

Šest malih koraka jednako je dvama velikim koracima, a tvoja se ruka matematički isteže.

Utorak, 5. lipnja

5: Lin - 5 rečenica

Današnji dan je, u podne, odvučen od svijetlosti i umješten u vasku, čemu prostoru Künstlerhaus kazališta.

Šest je sati trebalo da se napravi trideset svjetlosnih brojeva za našu predstavu U mom je srcu potres. Šest je sekundi trebalo kompjuteriziranom najvišom putu da ih izdriže.

Sat prije mraka, počeli smo još jednom od početka.

Scottov grmlji glas sa snimke zaustavio je usputne razgovore s "Haj".

Srijeda, 6. lipnja

6: Bryan - 6 rođenica

Kad sam se jutros probudio moja mi se lijeva ruka činila poznatom. Očjenuli smo mokru odjeću za fotografiranje, a pneumatski nos je čekio ometao da se usredotočimo na probu scene Građanskog rata. Iako njemačke nikl metal hidrid baterije na punjenje rade 23 minute i 19 sekundi u našim prijenosnim pojačalima a elektronskim cijevima, ipak smo se odlučili za Adrianov prijedlog da ne probi ne koristimo Bryanovu elektronsku cijev da bismo joj produžili vijek trajanja. U 4:00 smo se počeli radovati izvedbi predstave. Generalna proba prolazi jako dobro, a budući da su je Hortensia i Katrin, kao i drugi ljudi s festivala, došli pogledati, činilo nam se kao praznjava. Katrin kaže da ne bi ama baš ništa izmijenila.

Četvrtak, 7. lipnja

7: Bryan - 7 rođenica

Kratki spoj nastao zbog vode koju je čistačica zaboravila na našem kuhali rezultirao je nestankom struje u našem stanu i na cijelom katu.

Kuhano tjesteninu na laganoj vatri, ručka na loncu puce, tjestenina pada na pod, ali Teresa je iznimno smirena.

Konflikti su se zaljepili na pod Künstlerhaus; Mark, Lin i Scott provode sate čisteći razmišljamo o nabavci plastičnih konfeta.

Nakon predstave smo otkrili da su osigurati koji omogućuju da se plamenovi ventilatora pokreću čak i ako nastane struje bili namješteni u krivom smjeru i da su zato su naši plamenovi bili tako slabi.

Shvatili smo da publika još uvijek piješće, pa smo izabli da bi se još jednom naklonili.

Nakon predstave Adrian je komentirao publiku: "Bilo je kao da pokušavamo vodom polagano napuniti vjetrovnik dok nešto od lipod butli nupu na dnu."

Hortensia je rekla da je plakala na kraju predstave.

Petak, 8. lipnja

8: Lin - 8 rođenica

Izvan našeg stana, u dvorištu, dva stabla rogača neprestano ispuštaju žuto-zeleno sjemenje. Ono pada kao što u našoj predstavi padaju konfeti. Tjeli me spoznaja da će to drveće bacati sjeme u isto vrijeme kad i mi budemo pred bečkom publikom bacali konfeta.

Na zdvajanje vjernika koji nije uspijevo usredotočiti svoje misli i držati ih podalje od anksioznog lutanja zan radovnik je odgovorio: "Bez brige. Dok tvoje misli lutaju, stabla i kamenje meditriraju za tebe."

Jim Bauerlein, čovjek kojeg nisam video sedamnaest godina, pojavio se večeras u 6 sati u kazalištu dok smo se pripremali za nastup. Došao je sa svojom prijateljicom, Emmott; tek su stigli iz Budimpešte gdje su dan ranije, u 1 u noći, bacili u Dunav pepeo Emmingov pokojnog oca. Pao je na vodu, napravio veliki oblak iznad njegove površine i otplutao nizvodno.

Subota, 9 lipnja

9: Cj - 9 rođenica

Vi se pitao: "bojimo li se?" Zauvijek padamo, svaki korak jedan pad, **odnosjemo** naše koljena, naše lektove, naše prste, krv se stvrdjava u krase na našoj koži.

Gore u krotinjama, doljeće ptica, grana je iščekivala ne njezin dolazak. Da se nije dogodilo sadi, dogodilo bi se u **budućnosti**.

prošlost je sadi dio moje budućnosti
sadašnjost je izvan dozege

Oči su prazne i utučane, električni spojevi na električnim vodovima iskre na noćnom nebu. Što si mislio da ćeš **naći**?

Stablo slijedi **pticu**. To mora da je **budućnost**.

Nedjelja, 10 lipnja

10: Karen - 10 rođenica

Štira će smaknuti čovjeka koji je dignuo u zrak Saveznu zgradu u Oklahomi. Jedan od preživjelih, kojeg je zamalo pogodio osovina kamiona bomba rekao je: Uvijek ću čuti zvuk te osovine, uvijek ću se sjećati osovine koja prozujala pored mene.

Za vrijeme vožera počelo je jako kišiti, pa smo otišli do prozora da bismo gledali kako kiša pada u dvorište. Na prozoru preko puta zaljepilo se drugo, Markovo, lice, fotografirao nas je.

čekajući iza pozornice posljednju bečku publiku od koje će polovica otići u predmnoj hizi, a polovica glasno odobravati na kraju predstave, slušala sam zvukove oko sebe: zrak i vodu Methewesa i Bryanova tjela, zgrade, kruženje tekućine i plina.

Osvena prečka penje se uz četin reda stuba kao što ću se i ja kad ova predstava zavrti. Nakon predstave sendviči i pakiranje. Kazališnom pipirčaru svidjela se predstava, pa nas je čestio sendvičima rekavši: Jako mi je drago kad ljudi poput vas dođu ovdje.

Moje oči se oči zatvorile prilikom, usnuli Cj skupljao se uz mene i zaljagutao zubima. Pokušavam ih umiriti. Brojala sam osvena majice u publici, ali one su sve nadirale sve više i više dok nije prevladao zvuk kiše i ja se predala haaji snova.

Ponedjeljak, 11. lipnja

11: Matthew - 11 rečenica

Iznenaduje nas majčinstvo Beethovenova kreveta, budući da se njegova glava uvijek činila tako velikom.

Na tri sam mjesta video smeđe i sme sive zranje: 1) u škotskom visočju, 2) ovdje u Beču a) kako leti, b) hodaju po parku, c) sjede na rubu krova Muzičkog muzeja, 3) naslikane prije 436 godina na Braugelovim Lovcima u snjegu.

"Ne dijeim mišljenje svoga prijatelja o vašoj predstavi; njemu se uopće ne sviđa, dok se meni djelomično ne sviđa."

"Čestitam: predstavla vam je bila odlična, (samo mi je - ako smijem primijeti) - kraj previle 'koncertan';"

"Kao da sam gledao mađioničara koji nema veze s magijom."

Kos pjevu u dvorštu Ködlergasse 5 svako jutro u 5:30, svaku večer u 9:30, i nakon svake oluje; ptica koja ne gubi vjeru u Austriju.

U kavarni Künstlerhaus razgovarali smo o tome da zamijenimo dva mehanička dijaloga što smo ih preuzeli iz filma *Cherbourgskie kotlovnice* sa uvjetnim dijalozima prodavača cigareta preuzetim iz filma *Kako živjeti u Saveznoj Republici Njemačkoj* Haruna Farockija.

U 7:00 sam Harun Farocki sjeda za susjedni stol, a dva ga novinara intervjuiraju uoči večerašnje premijere njegovog novog filma *Die Schöpfer der Einkaufswelten* - njegov ručni sat ima dva brojčanika.

U 8:15 započinjemo predavanje pred pozornom trinaestočlanom (četnaestočlanom ako računamo i toncaj publikom i do 9:15 smo gotovi s našim sudjelovanjem na Wiener Festwochen: es geht so schnell wie ein Augenblick.

Jesu li dvojke koje osjećam moje ili pripadaju Austriji?

Ako netko protjurničari mal i veliki paket preko granice, krši zakon.

Utorak, 12. lipnja

12: Mark - 12 rečenica

Danas probam i vještam svoje oči da se usredotoče u tihini. Preselio sam se iz mimog luksuza u jednu smeđu sobu u kojoj me budi buka ranijuzanih uložnih prodavača i kamiona. Otkad sam se uselio francuski su prozori širom otvoreni, a ja sam se jutros probudio lica obasjanog blistavom suncemav svjetlošću.

Danas poslijepodne dao sam se u Muzej primijenjenih umjetnosti, priliku da vidim pokret bečke umjetnosti i obita prethodnih godina, izložbe rokoka i barokne čipke, stakla i mnogobrojnih komada pokućstva. Taj me prostor zanima i zato što ponekad poziva umjetnike kao što su Jenny Holzer i Barbara Bloom da predložuju, readaptiraju i rekontekstualiziraju povijesni hod. Nabasao sam na retrospektivu američkog umjetnika Dennisa Hoppera, tu još jednom vidim Ameriku uzdignutu kroz grafite i naslike, Ameriku koju sam video u LA-u prošlog Božića. Sirova kvaliteta koju sam prije 12 dana ostavio iza sebe na poštanskom broju 60616.

Nakon toga sjedam u park i gledam skupinu turista, njih pedesetak ili više, i fotografiram ih kako se fotografiraju. U i među tratinčicama grupica školence - tinejdžera leži na travi, njihovi ih nastavnici ne mogu obuzdati, i povesti dalje.

Nakon što sam dan pocio vani gledajući, kod kuće nastavljam gledati prebrinu televizijske kanale. Prebacim na CNN i gledam zajedničku konferenciju za tisak španjolskog premijera i George W. Busha. Premijer govori o svom otvorenom zgražanju nad smrtnom kaznom u Sjedinjenim državama, George W. sluša s prevodilačkom slušalicom u desnom uhu - neugodna tišina.

Srijeda, 13. lipnja

13: Matthew - 12 rečenica

14: Bryan - 1 rečenica

Jutro smo ošli vidjeti dvostruki falzum u parku Ahnenburg.

Falzum objekti, 1) kao da na brzinu izgrađeni nacistički tornjevi za skladištenje streljiva, natkriveni platformama za protuvjetrove topove, nude neometan pogled u povijest - monumentalni, utilitarni, primitivni, s vidljivim linijama blokova lijevanog betona, modernistički; 2) budući da ih je Bač, nazivajući ih neuspisom, uglavnom odlučio ignorirati, oni su nerednima primjer arhitektonske neispunjenosti; 3) uz Radetzky, Apollo, Neulig i Augustiner zabilježeni su na Međunarodnom popisu ukletih mjesta.

Pjesnik Paul Celan žio je da bi komponirao jezik kojeg će falizam smatrati neprobavljivim.

Jutros dok planiram radionice (uvodna vježba: osmisl i izvedi jedan neopraktičan pokret) serviser prekida naš sastanak da bi provjerio štetu od poplave u našoj sobi i otišao s učtivom isprikom:

"Oprostite na smutnji. (Sorry for disturbance.)"

Naučio sam novu riječ: erdbeeren (jagode).

Naučio sam je na tržnici, gdje mi je, nakon što sam kupio pistacije, prodavač rekao da sutra ne radi.

Christine mi je objasnila da je to zato što je sutra praznik, Uzazabica, neradni dan, kao i na Duhove.

Christine, Cjeva austrijska prijateljica, provela nas je kroz Sammlung Essl muzej u kojem radi,

dojmljivu građevinu Heinza Tesara, a zatim nas je odveo u restoran u Nußdorfu gdje se "stuje obred bačke Jause."

Bryan je stajao savršeno miran trideset minuta gledajući video performansa Hermanna Nitscha iz 1908. na izložbi obrednih odora.

Arhitektengruppe, koja je projektirala i podzemnu željeznicu u Vincovu, od 1971. nadzire dizajn bečkog U-bahn sistema.

Uz Christinein upute, vlačimo se natrag tramvajem, noć je, uživamo u ovom doživljaju dok se on odvija, pokušavamo ga shvatiti, primili smo velokodušnu gestu, gledamo tramvaj kako prati svoje tračnice, ima nas u sobi i ležava svijetlu liniju po misku na stranom teritoriju.

U Bryanovom monologu, njegovo sjedenje na klu iz djetinjstva, kroz pet ponavljanja, biva zamijenjeno, a krasje prema početku, drugim monologom, filozofskim opisom Duhova (u judaizmu, Ševuto) poput izumutog babilonekog torija, u kojem pometnija ("emutnija") u fiksu izvamači ne pokreće kaos, nego rad i razumijevanje među strancima.

§

Kasno u noći troje bečkih pivopija odjevenih u toge ulazi u tramvaj, a mi na TV-u gledamo braću Blues, Jakso i Elma, kako govore njemački.

Četvrtak, 14. lipnja
15: Mark - 12 rečenica
16: GJ - 2 rečenice

Podijem razmišljati o ispremišljanom jeziku. Što bi bilo da smo riječi pisali na papir i izrezali ih, a zatim stavljali ljudima izravno u uši. Pitam se kako bi rečenice izgledale u ušima drugog naroda? Koje bi se riječi skratile, koje fraze produžile ili smanjile?

Tjedan dana nakon što smo izveli Potres, prostor u kojem smo igrali se izmijenio; Lin, Matthew i ja otšli smo do kazališta nakon što smo se u kaficu našli s "Vivvy," argentinskim nadateljicom. Postaje zanimljivo govoriti vlastiti jezik, no obrazac je svjedeno narušen pa dolazi do starovite hibridnosti. Među ljudima kojima engleski nije materinji jezik govori se neki drugi (japanski) jezik. Raste moja zabrinutost što nisam naučio drugi jezik.

Prije argentinske predstave, Hortensia, voditeljica festivala i Beatrice, navedateljica kazališne skupine, održale su neregularnu konferenciju za tisak. Nema slušalica, dijalog i prijevod su sa španjolskog na njemački, naša moj interes za formu tog dijaloga. Blijeda inačica američko/španjolske konferencije za tisak, dvije žice i dva mikrofona spojena na kablove koji izlaze iz pojačala za karaoke.

Kako bi bilo raditi englesko/američki prijevod?

§

Iako je glavina trgovina u Klementstrasse zbog današnjeg blagdana bila zatvorena, ulica je kao i obično vrvjela pješačima. Moja šetnja Bečom posredno je zabilježena u pozadini raznih video snimki što su ih snimili oni pored kojih sam prolazio dok sam slijedio rute koje sad već dobro poznajem, povremeno zastranjajući u druge ulice nakon što sam prilično na planu grada provjerio kamo vode.

Petak, 15. lipnja
17: Karen - 12 rečenica
18: Matthew - 3 rečenice

Što je to? Ima zvuk metala, ima zvuk drveta, ima zvuk trenja vodica. Kad se nademo, svaki put kad ga čujemo, prekida naše druženje pitanjem?

Zanimasini smo se za stara dizala u ovoj zgradi i njihovo elegantno kretanje kroz očigledne komore: drvene kutije s razbieranim staklenim prozorima, obješane u metalnim kavezima, kiže što i glatko iz zatvorenih vrata.

Sada jedan od nas naglo izlazi sa sastanka u hodnik - s vremenom smo riješili još jednu misteriju. Dok se dizalo kreće, drvena vodica za koju smo utvrdili da proizvodi širpu, usvaja udornjiva.

neku vrstu fine protutjebe ili nekog drugog mehanizma za naše lupko ukraleno elegantno dizalo zbog šuma. Grube širpe istrošenog drveta i metalnih dijelova, skrivenih s druge strane zida, ne čuje se prilikom vožnje dizalom, ali čuje se drugdje u zgradi kroz otvorene prozore, za sastankima, čajanki, tuširanja, u praznici ili dok pokušavate namjestiti ton na starom televizoru s istrošenim gumbima.

Povijest i obrasci nose sadržajnost. Niti jedna pravilna povijest ili obrazac ne mogu se razabrati na početku naše izvedbe — kada se obrazac uspostavi, traje ili predugo ili prekratko, uništava se ili napušta zbog drugoga. To je kaos tržnica, to je otvorena tržnica u stranjoj zemlji u kojoj nitko ne govori tvoj jezik, čak su ti i mjere nepoznate. Prvi puta uvijek kupiš krivo voće, plaćaš krivu cijenu, dobiješ krivu količinu. Neko vrijeme trebaš to promatrati prije no što razbereš što promatraš, prije no što možeš vjerovati da tu ima nešto za tice.

Utrošiti minimum napora, unutarnjeg i vanjskog - izvesti sjenu nepravidnog pokreta.
Stvoriti iz triptiha Budni dan Hieronymusa Bosch, složena abecednim redom i ocijenjena
prema svojim akcionostima (1= najdraže, 15= najmanje dragi):
Bradati lik s crvenim šešlom, pancirima, gušterovim ispom i okruglim ušima - 12;
Glava s kartama za igranje u ustima na tijelu kukca - 15;
Glava sa šljemom i nogama koje jašu ribu - 6;
Hodeća kugla s glavom - 10;
Hodeća šuplja donja polovica dinosaurus s majmunom u sebi - 11;
Kartirski nos - 3;
Kovač - 14;
Mračna mnogoga glava u ovisu - 7;
Narančasti debelko s čovjekom plavog lica koji se peče - 4;
Noge i lice što vire iz strijelom probodanog jaja - 5;
Pernata glava s nogama - 2;
Pločeglava na štakama - 1;
Sabljarka natkrivena dekom - 9;
Sijasti plavi kukac - 8;
Zabodeni debelko u sjenci - 13;
Ducan u kojem se tisakju natpisi za majice - crvena slova na bijelom platnu koja će biti pršivena
na leđima moje majice - neprestani podjetejci na strukturu komada: 1. DIO UTORAK ULUTRO;
2. DIO 53 GODINE JANJUE; 3. DIO UTORAK NAVEČER, sad se čini da se ta tri dijela bave grani-
cama memorije i religije (1. DIO), granicama oponašanja i učenja (2. DIO), te granicama memorije
i religije nakon krize (3. DIO).

Subota, 16. lipnja
19: CJ - 12 rođenica
20: Lin - 4 rođenica

U subotu 16. lipnja Christine i Bernard očekivali su da će u 16:30 večina nas, ako ne i cijeli Goet
Island svratiti do njih na kavu i kolača. Međutim, Karen i ja smo shvatili da su Christine i Bernard
uputili poziv samo nama. Nakon što smo došli i napravili neapoznam svikom od nas je bilo
očito i prikriveno neugodno. Na stolu je bilo dovoljno kolača za desetoro ljudi, a oko njega je bilo
više od četiri stolica, koliko smo mi trebali.
Bernard odlazi do aparata za espresso i oprezno stavlja šalice netom skuhanu kavu na tanjuriče
pored nama. Kašniji, kroz nekoliko trenutaka tih kontemplacije, Bernard drži neotvorenu bocu
austrijskog vina. Smireno otvara bocu i u svoju čašu ulije malo vina, prvo ga lagano protrese i
pomišlje, a zatim opije i pokazuje svoje zadovoljstvo. Dok gledam Christinu i Bernarda,
podjećaju me na moje prijatelje Chrise i Lesa koji sada žive na velikim granicama; po načinu na
koji se kreću stanom, pripremuju piće i hranu, međusobno komuniciraju.
Razgovaramo o onima koji su krenuli drugačijim putevima od onih koje su očekivali njihovi
roditelji, a ja nemam priču kojom bih se uključio u taj razgovor.
Putanje života mogle bi se sažeti u neku vrstu priče, no da li si ikad zamislilo, živeti od trenutka
do trenutka, da se priča odvija?
Ranije, tijekom jutarnje šetnje, zaustavili smo se da bismo kupili organske jagode, britanski
Guardian i nekoliko malih platnenih notesa, te nam stvari što ih u plastičnim i papirnatim
većicama nosimo doma čine zadovoljstvo.
U rano poslijepodne otisli smo na izložbu fotografija, slika, kolida i skulptura Dennisa Hoppersa,
svaki je izložak poput dnevnčkog zapisa, ukvireni trenutak što otkriva mjesto, vrijeme, klimu,
površine koje zaplavljavaju naše misli i koje se šire izvan okvira koje smo im postavili.

Danas smo se Matthew, Mark i ja odvezli vlakom od Beča do Melka da vidimo slavu bardicu
opetju koja poput nezastirne diva stoji ponad sela. U vodiču opetje nema ni spomena rata, osim
sljedećeg: "13. ožujka 1938. na samostanskom horizontu pojavili su se novi oblaci, vrijeme, klima,
redovnička zajednica bila agurina u jedan mali dio zgrade, samostan ipak nije bio raspušten."

Nedjelja, 17. lipnja
21: Bryan - 12 rođenica
22: Karen - 5 rođenica

Nedjelja je, 7:00 ujutro, mladi ljudi s izgledom noći na licima upravo u kavanama Grafn & Savoy
donoskuju pivo. Teresa, Jake i ja vozimo se s U1 do Spittelau i šetimo uz izvornicu Fandamme
pokrak sveučilišta do Franz Joseph Bahnhof. Ondje sjedamo na vlak koji ide na sjever kroz polje
visoke zelene pšenice, kroz Tulln gdje je konduktor prozvaao ime Egona Schielea, kroz Abtsdorf-
Happersdorf, kroz planine prema zapadu, kroz Kirchberg van Wigen, uz vrt u kojem je lebao
otvoreni kilobran, kroz Essdorf/Stroß, Hadersdorf am Kamp i Krems an Danau.
U Durnstenu se penjemo na ruševine starog dvorca, jedemo hranu koju smo ponijeli sa sobom i

gledamo na dolinu rijeke Dunava. Bili smo u samici u kojoj je prema predaji kraj Richard bio zatočen sve dok ga njegov muzikant Blondiel nije oslobodio. Dolje u selu, crkva se upravo prazniti, a grupica djece vježbala je kung fu udarce i druge lude pokrete. Hodamo gore-dole po glavnoj ulici i odlazimo u šetnju uz rijeku. Djeca se znaju probijati ulicom; prvo ih vidimo na jednom, a zatim na drugom kraju sela, i svaki puta kada ih vidimo izvodite istu igru. Grupa se prvo zbija, a onda rasprine u trčim, ležim udarcima i rasprli u struji turista. I mi ponovimo našu šetnju natrag do rijeke. Brodovi s turistima dolaze i odlaze, je razmišljam o Mark Twainu i vječnom strujanju rijeke. Mi smo turisti, spuštamo se usjavano niz obalu rijeke, dok trgovački remorker prolazi uzvodno ostavljajući duboku brazdu na vodi.

5

Nakon infuzije šećera i kofeina u kaveri Diglas (veliki široki prozori potpuno otvoreni prema ulici, sjenila za svjetiljke s rešicama koje se lujaju na propuhu, izbijedjela crvenoljubičasta sjedala, tamno drvo, ugoda) pronašli smo skrivenu knjižaru. Bila je to osobita knjižara. Dolje u ulici, u dvorištu: fotografija, arhitektura, dizajn.

Slike koje me podsećaju na ono što mislim, pristupaju spremijenim mislima, vjaroavanjima, skivenim situacijama (izbijanje koda, oduzimanje daha, otkopavanje linije sa proteže duž autoputa; pogledi na ocean; svjetlo što prolazi kroz vodu, kroz staklo, kroz lišće, kroz rešice na sjeni svjetiljke u kaveri odmah do otvorenog prozora.

Dok ovo pišem Ču me fotografije, ustajemo i odlazimo iz dvorišta.

Ponedjeljak, 18. lipnja

23: Lin - 12 rečenica

24: Mark - 5 rečenica

Nekad sam mislila da moram biti jedno sebstvo. Možda je to zbog pitanja koje su mi postavljali kao djetetu. "Mlade damo, što ćeš biti kad odrasteš?" Pitanje koje je tražilo odgovor koji bi nekako nepomično ločki pomodu koje se na karti radikuje jedan grad od drugoga, primjerice Willow Brook od Burr Ridge. Ono je upućivalo u jednom smjeru.

"Arheolog," odgovorila sam.

To singularno sebstvo arheologa rastopilo se dok sam premišljala hoću li biti bratova sestra, knoiberica, studentica političkih znanosti (neko vrijeme); plesa (neko vrijeme); pedagogije (neko vrijeme); kiparstva (neko vrijeme); i izvedbenih umjetnosti (neko vrijeme). Zar zaista znaš gdje Willow Brook završava, a Burr Ridge počinje?

"Upravo zato što su se definicije sebstva promijenile, tradicionalni zanovi koji govore u ime sebstva... narušeni su i narovo inveniari da bi se prilagodili suvremenom iskustvu bivanja osobom - zonom. Osjećaj nezavisnosti mora sada uključiti, onđe gdje nije njime već zamjenjen, osjećaj međuzavisnosti," kaže pjesnikinja Lyn Hejinian. Smatram da je tako i s izvedbama predstave *U mom je srcu potres*. Oni putuju kroz krajoit komada i zastaju između gospođe Ritmer, Hijkate, Karen, njenog vojnika, djeteta prikaze, Michaela Caines, Mathewa, prodavača osiguranja, gospođine Kopchinskoga, automobila, Marka, Bryana, Señor Wencesa.

5

Odlučio sam odgovoriti na pitanja koja će nam se postaviti u budućnosti.

Trudim se i počinjem razumijevati gdje i kako živimo. Čini mi se važnim napravljati i reagirati na ono što oko sebe vidimo, ono što pokušavamo (ne)razumjeti. To može biti opasno, pruz sjedinja koje nekako ulazi u naš svijet, čini se da pokušavamo ponovno stvoriti nevidljivu i svakodnevicu - tako da počnemo priznavati i uočavati ono što nas okružuje. Trenutno me zbunjuje ono što vidim oko sebe. Moram iznova početi učiti ono što je opet umjetteno (ne)vidljivom.

Utorak, 19. lipnja

25: Lin - 12 rečenica

26: Mark - 7 rečenica

U Beču smo uveli jedinaest promjena za zagrebačku izvedbu *U mom je srcu potres*.

1. U prvoj se djelu Matthew nositi majicu kojoj na leđima piše "Prvi dio. Utorak jutro".
2. U drugom se djelu Matthew nositi majicu kojoj na leđima piše "Drugi dio. 53 godine ranije."
3. U trećem se djelu Matthew nositi majicu kojoj na leđima piše "Treći dio. Utorak navečer."
4. Prizor osiguranja preuzet iz njemačkog filma *Kako živjeti u Saveznoj Republici Njemačkoj* zamjenit će prvi prizor iz Cherbourških školarana i prekinuti Markove upute za vožnju.
5. Prizor osiguranja preuzet iz njemačkog filma *Kako živjeti u Saveznoj Republici Njemačkoj* zamjenit će drugi prizor iz Cherbourških školarana i prekinuti Markove upute za vožnju.
6. Mark će u prvom i trećem djelu nositi naočale.
7. Mark u drugom djelu neće nositi naočale.
8. Izmijenit će se tri rečenice u tekstu Djeteta prikaze.
9. Jedna će se rečenica dodati završnom prizoru Građanskog rata. "Poznajem ubijanje. Ono na bi smjelo biti tako jednostavno."
10. Mark i Bryan će se pogledati nakon što se sudere u poželji automobila - prvi dio.

11. Bryan da pogleda! Marka dok on izvodi skok Lukine glave nakon što ovaj izgovori rečenicu "Pričajmo sad o nečemu što se može lako shvatiti".

§

Beč, još jedan dan za razmišljanje o pitanjima koja će nam se postaviti iz Zagreba u budućnosti. Promatranjem rukula, ma koliko majučnog ili nezmatnog, počinjemo shvaćati koje su vrijednosti upisane u tijelo. Pitam se je li mi strukturiranje svakodnevice kroz djelatništvo dalo temelj za suočavanje sa životom/umjetnošću. Jednostavnost hranjenja za obiteljskim stolom tri puta dnevno. Produka o malim kućnim poslovima, ribanju ili sjecanju povrća iz vrta za vrijeme berbe. Čini se da su produke pripreme um i tijelo za djelovanje u okviru discipliniranog jezika, pamćenje činova i pokreta koji bivaju prepisani u tijelo. Za razumijevanje prednosti.

[19. lipnja, Veronica Kaup-Hasler (dramaturginja iz Beča) postavila nam je za naš dnevnički projekt pet pitanja o predstavi *U mom je arcu potres*.

Što je ruka?

Što je ples?

Što je struktura / matematika / kći je vaš odnos prema njoj?

Što je naklon? (misli se na ponavljanje sagnutog položaja)

Srijeda, 20. lipnja

27: Bryan - 12 rečenica

28: Karen - 8 rečenica

Vozimo se vlakom prema jugu za Zagreb. Razgovorao sam se slovačkim mikrobiologom koji je rekao "Zvijer spava u nama i ne znamo kad će se probuditi." Ruka je predmet koji pretvara stablo u stoliku. Ruka dokazuje našu inteligenciju. Možda je naš um stvorio ili razvio našu ruku. Zamisli smo kameno oruđe ili kompjuter i trebala nam je ruka s palcem da bismo ih načinili. Stotine kostiju i mišića u ruci rade zajedno s mozgom da bi stvorili oruđe koje stane u ruku i poraže umu. Znanstvena objašnjenja ne razjašnjavaju u potpunosti postojanje naših ruku. Na prvi pogled one izgledaju kao kuha ili tesarski alat, ali one su žive stvari. Ovo su moje ruke, a ipak to nisu iste ruke koje sam imao kad sam bio dijete. Negdje sam čuo da svakih 7 godina izmijenimo stanicu u našem tijelu; stoga bih možda mogao misliti da ovo nije moja ruka, nego da je je tek nakratko koristim. Kada bih bio neoprezan u ovim izvodima mogao bih čak pomisliti da ruka ne pripada meni, te se s njome nježno poslažem.

§

Vlak iz Beča za Zagreb, vani se orena polja makova. Tu su i orena vrata na obronku. Ne znam što se iza njih nalazi: skladište, sklonište? Gledano iz vlaka to su samo orena vrata na obronku travnatog brjega kojima je pokušavam nadi smisao - razmišljam kako ih otvorim u sušni plodnoj zemlji pod travom, ali duboka se rupa otvara i zamišljene stube vode još niže u tlo. Tako je mračno da je to sve što vidim.

Na, vani je Slovenija, stupovi uličnih svjetiljki izgledaju poput stabala. To i nije čudno, oni jesu stabla. Čudno je to što nisu napravljeni tako da više nalikuju stupovima, što njihovi zavoji, obline i kvržice nisu skinuli.

Četvrtak, 21. lipnja

29: GJ - 12 rečenica

30: Lin - 9 rečenica

Prvi dio - Što je to ruka?

S desnom rukom podignutom od tijela, s dlanovima okrenutim prema gore, istisnut čeli negativnu energiju - znanu kao ping energija, koja je obično koncentrirana u ekstremitetima tijela, rukama i nogama. Palcem i kažipretom lijeve ruke legano stani desnu ruku. Prstima zatim snidnu desnog prsta, i, zadržavajući taj lagani pritisak, objeći liniju svakog prsta od le točke do jagodice svakog prsta posebno. Postupak je sličan istiskivanju gotovo prazne zubne paste. Ponovi isto i na lijevoj ruci. To da izbaciti ping energiju i ojačati tijelo.

Sada pogledaj svoju desnu ruku: nepomična je.

Zamisl da je tvoja ruka tesarski alat i stavi je oko glave malog djeteta što spava: i ruka i dijete su nepomični.

Glasovi vršte, ometaju te, ali ruka je mirna, ispružena dok tijelo pada: ruka se ne miče.

Kad je bol slabija, u rano jutro, ruka se može upotrijebiti za pisanje tvojih priča: ali pogledaj li

pozornije, ona se ne miče.

Ruka štiti, kažnjava, njeguje, rukuje.

Ruka je list, tijelo je stablo.

§

Danas je najduži dan u godini.

Dopustili su pristup Stonehengeu onima koji ga štaju.

U Africi je pomrčina sunca.
 Prvi je dan naše dvodnevne radionice u Zagrebu.
 Vlnja
 Irena
 Miroslav
 Ivan
 Petra
 Domagoj
 Ana
 Slaven
 Marija
 Vjensan
 Ivana
 Ana
 Mario
 Barbara
 Yasuo
 Tatjana
 Mima
 Osvor

Tatjana dolazi u deset ujutro u kazalište u kojem vodimo radionicu s namjerom da vježba klavir. Međutim, osetaje s nama i sudjeluje u radionici. Na odlasku, u tri poslijepodne, bescamo pogled na praznu pozornicu i čujemo u zraku klavirsku notu. Iza kulisa Tatjana je, naprimjerito, počela vježbati.

Petak, 22. lipnja

31: Karen - 12 rečenica

32: Matthew - 10 rečenica

Nakon života provedenog u teškom radu, tijelo se više ne može uspraviti. U Japanu sam vidjela starice čija su lica, nakon godina rade u istim pojima, ostala povijena, gledale su u pod. Ako se izmjestim da bih gledala nas četvoro izvođača kako polako prolazimo prostorom izvedbe pognuti u struku, vidim nas izdignutane, sputane, postojane, koracima zauzimajući malo prostora, pravim što je moguće manje valova i mekšanja, svim silama pokušavamo ostati nepromiješani. Ali isto tako: Ljude kao vozila, kao strojeve, kao izvršitelje zadatka, rade. Leda pogubljenih poput ikovica automobila. Polagana igra oponašanja. Tako se modeli automobila kreću po modelima oštala usjeđenim u model šume na modelima brežuljaka. Tako je General Motors uvelo Los Angeles da odustane od tramvaja.

Ruka upravlja, štiti, savjetuje. Ruka je poslanik kojega tijelo šalje da istražuje, ispituje, odlučuje, upravlja. Ruka pokazuje, ruka demonstrira, ruka je djelovanje. Ruka oponaša; usta su izmještena.

§

Danas se slavi oslobođenje Zagreba 1945. godine, Mario me uči pozdrav ("emrit fašizmu, sloboda narodu"), te gledamo CJ-a u suli za goste na *Dobro jutro, Hrvatska* prije nego što počnemo s radionicama drugog dana, s kratkim performansima u dormitoriju studentskog doma. Miroslav, Vlnja i Ivan postavljaju svoj komad na praznoj terasi kafića, gdje njihova koncentracija i tišina usmjeravaju moju pažnju na zujanje stropnog ventilatora - "Ventilator na hodniku dekoncentrirajuću zvuč, ali ne i agresivno: počeo sam jurnati i dati: 'Ako i samo zato da bi mogao slušati taj ventilator, želim živjeti, ali, iznad svega, moj prijatelj mora živjeti.'"

Suhli vjetar jača u 4:25 dok tramvaj broj 12 - plavi s bez unutrašnjosti, srebrnoga krova, još uvijek bez reklama, usamljeni putnik naginje se kroz prozor - kći svojim metalnim kizajkama pored hotela na Savskoj cesti.

Dva trinaestogodišnja dječaka šunjaju se oko dvorane, šapćući, pokušavajući gledati našu probu (radimo na promjenama u prvom djelu), te konačno prikupljaju hrabrosti i sjedaju na dvije stolice u zadnjem redu.

Ova tuga koju osjećam, je li moja ili pripada Hrvatskoj?

Suoptno ovom dnevničkom projektu, čija se struktura akcidentalno celanja na isti stol kao i njegova supstanca, naša predstava ima formu koja je izrasla iz spoznavanja njezinih kompleksnih odnosa - antipodni pristupi morfološkoj činjenici.

"Ždružo, Goat Island! Postajete stanovnici Zagreba," to je Miko, kritičar, zastajemo i razgovaramo na tramvajskim tračnicama, potom nam za rukom kaže da je napisao dramu, smještenu u staru Grčku, u kojoj svaka od 5.000 riječi koje glumci izgovaraju započinje slovom p, "ali MA SMSLA", a konobar pored njega stavlja pladanj i kaže: "Vaša kuzenica, profesor."

Nakon makedonske predstave, jedna od nekoliko riječi koje sam razumio bila je "smrit", zatimemo se u kazalištu u kojem smo 1996. izveli *How Dear to Me the Hour When Daylight Dies*, potom nam se predstavlja Mark B. i pozdravlja Marka riječima koje se odnose na ozljedu koju je Mark već otko zaboravio, a koju je (Mark) doživio 1999. na predstavi *The Sea & Poison*: "Kako glava?"

Svaki novi jezik sadrži nove riječi: u 11:15 ujutro pada kiša, jednom gostinji sendvič od sira zvan Pohani sir, a da dani imaju imena, 22. lipnja 2001. nazvao bih "Iznad svega, moj prijatelj mora živjeti".

Radi smo na znanju gdje li ćemo pripadamo, i pripada li to nečemu uopće.

Subota, 23. lipnja

33: Mark - 12 rođenica

34: CJ - 11 rođenica

Budim se iz sna, u prvom dijelu Potresa - utorak ujutro, "kiša" - umjesto ventilatora na našim stolicama imamo otvorene klorobane koji se vrtu.

Večeras imamo generalnu probu u školskoj dvorani, prije nje šetimo stariim dijelom grada do crkve Sv. Marka iz 13. stoljeća. Ovdje mozaik od keramičkih pločica na krovu crkve isparava i naniše se u bijeljavu sunca. Nabasao sam na "upravo vjenčani" par, ljudi dolaze i zastaju mladence ružnim laticama, iz njihovih ruku dolazi sjecanje za budućnost. Razmišljam o malim bijelim papirnatiim konfeticama koje koristimo u Potresu, o tome kako transformiramo i prenosimo materijale iz ruke u znak, eksplozija - usporavamo i prekidamo luk nedokreće prošave i propasti. Kasnije istoga dana na gradskom trgu svira imena glazba. Jučer je bio praznik antifašizma, danas se gomila okuplja i okružuje glazbenike sa svih strana. Znati, stariji ljudi brišu suze u očima. Na suprotnoj strani 7 starijih žena, sve s plastičnim uploženim naočalama iz 60tih, pjeva i veselo piješe rukama. Osjećam se kao da sam se vratio trideset godina unatrag. Pogнем glavu i odlazim.

§

Drugi dio - Što je ples?

U drugom dijelu predstave U mom je srcu potres, dok drugi izvođači rade različite pokrete, Karen stoji mirno. Bavja se u koljenima, ruke drži ispružene sa strane kao da održava ravnotežu, polako spušta tijelo sve niže i niže, dok se gornji dio tijela ne počne naginjati naprijed, koljena ne dodiruju pod, te odmah potom njegova glava postrance leži na podu - ruke ispružene u suprotnim smjerovima, također na podu, članovi prema gore. U tom položaju ostaje, čini se, dugo vremena. To je samo jedan od mnogih trenutaka u kojima količina pokreta u predstavi nadilazi sposobnosti naše percepcije; moramo odabrati, ponekad nevoljno, kamo usmjeriti svoju pozornost. Karenin pokret i položaj evociraju osobnu molitvu, ritual, preklinjanja, klonulost, predavanje nekoj višoj moći: upravo se ta osobna predanost postavlja istaknuto u odnosu s drugim pokretima u predstavi.

Primjećujete da se prsti na članovima okrenutim prema gore polako okreću, te ono što izgleda kao statična pozicija zapravo sadrži pokret, pokret koji se nadovezuje na prvi dio predstave, gdje Matthew, kao instruktor prodavača osiguranja, raspravlja o tome koliko su šutljiva i nepotrebna tri prsta na njegovoj desnoj ruci.

Iz ovog promatranja Kareninih ruci napravio sam sljedeća zabilježke:

1. ples je riječ koja završava; pokret je bolja.
2. pokret sadrži našu povijest, tragove aktivnosti koje smo izveli ili kojima smo svjedočili u prošlosti.
3. pokret se istekuje nevoljno.
4. iz tijela istekujemo ono što je zaboravljeno, što leži uspavano, što se nalazi u luku ruke, u potvrdi nogu.

Nedjelja, 24. lipnja

35: Matthew - 12 rođenica

36: Bryan - 12 rođenica

U 11:05 ujutro, nakon naše prve zagrebačke izvedbe predstave U mom je srcu potres, pokušavam zapisati petominutni razgovor u kafiću s Lin Hixon (redateljica), Scottom Gilietom (tehnički direktor), CJ Mitchellom (menadžer trupe), Karen Christopher i Markom Jefferyjem (članovi), te s duhom Mortona Feldmana (američkog skladatelja).

Lin: Publika je definitivno shvatila.

CJ: Osim kad se aktivno smiju ili aktivno uzdiču, sve između toga je doista teško procijeniti - za razliku od Beča gdje bi po večeri u prosjeku njih 25% otišlo - ovdje smo imali ispunjenih 117 mjesta i oko 20 ljudi više od toga.

Scott: Ipak kao sam stao s tehnikom unatrag da bi napravio prostora jer su sjedili na svim mogućim slobodnim površinama, a jedna žena, mislio sam da je tijekom cijele predstave gledala u mene, sve dok na kraju nije došla i uzela Baudrillardovu knjigu koju sam imao na stolu - očiju je veče gledala u nju.

Lin: Danas su neki ljudi koji stvarno ništa nisu mogli vidjeti otišli, pa sam siše doje i ispričala im se i rekla im da pokušaju doći sutra.

Mark: Kako mogu reći da smo prekleto staromodni?

Scott: Mnogi ljudi misle da se predstava mora uklopiti u neki dio povijesti.

Duh Mortona Feldmana: Zapravo, postojevanje s povijesnom pozicijom ima za umjetnika neodoljivu privlačnost, utoliko što nudi poznate objeve, iluziju sigurnosti, privremeno znanje da

ništa ne silje u umjetnosti - poput uspijeha nekog drugog.
 Scott: Samo stavite TV u predstavu.
 Karen: Ljudi koji to kažu gledaju je, ali je ne vide.
 Lin: Misle da ćemo ih suočiti s dosadom, poput njezinih umjetnosti performansa sedamdesetih - ali mi ne stavljamo sirovo meso na svoje glave.
 Duh Mortona Feldmana: Ono što je neminovno, otkrivamo, nije niti prošlost niti budućnost, nego napretno - sljedećih deset minuta ... ne možemo ići dalje od toga, a i ne trebamo ići dalje, jer ako umjetnost ima svoj raj, možda je on upravo to.

9

Iđemo se prošetat' iza kuće u kojoj sam odsjeo prije nekoliko godina (primjećujem da nisu obavili popravci koji su bili potrebni još onda), a zatim krećemo uzbrdo sve dok kađima ne postane prašnjava staza koja vodi do brežuljaka sjeverno od Zagreba.
 Kada je Tatsumi Hijkata posthumno postao članom Goat Islanda (vidi knjigu Matthewa Goulishe *39 Microlectures in Proximity of Performance*, str. 10), naučio nas je kako se nakloniti. Neki kulture obožavaju sunos, a mi izražavamo štovanje plešući oblacima. Počeli smo raditi ovu predstavu istražujući formacije oblaka, puštali smo balone u nebo. Tražili smo i pratili kap vode koje je padala kroz oblake i koristili sve te stupnjeve kao formalnu strukturu naše predstave ... (gornji nivo stajanja, srednji nivo pognutosti (kiklanje) koji je uključivao Hijkatine riječi, i vodom teško opterećeni nivo na podu. Večeras smo izveli U mom je srcu počeo u Zagrebu. In My Is Heart Earthquake je doslovni engleski prijevod hrvatskog naslova U mom je srcu počeo). Vrijeme kađa da se to može izreći i na druge načine, baš kao što se sve može reći na ne samo jedan način. Predstava dobro prolazi, a i publika je sjajna, jer je pretvorila divoranu koju koristimo u izvedbeni prostor. Na kraju predstave počeo sam pretno govoriti pa smo propustili Markovu zadnju napluku u sceni iz Gradanskog rata, zbog čega mi je žao; zato ću je zapisati ovdje: "Poenajem ubijanje. Ono ne bi smjelo biti tako jednostavno."
 Nakon predstave iza pozornice uvijek se nagrije susretamo s Lin i razgovaramo kako je prošla predstava, a sljedeći koji ulijaze je Jake.

Ponedjeljak, 25. lipnja
37: Karen - 12 rečenica
38: CJ - 12 rečenica
39: Bryan - 1 rečenica

Sve te probe, sve ta oponašanja: Život neumitno priprema svoj vlastiti nestanak. Patimo prije patnja. Anticipiramo borbu. Pripremimo se za neizbježno. Nadamo se: Ništa nas ne smije iznenaditi. Jedan nam je prijatelj rekao da je praznik, naš zagrebački vodič kaže nam da je to bila školska lekcija iz "starih sustava" na kojoj nije bila ili je se ne sjeća. Kaže da je to iz starog sustava, našto iz osnovne škole — zvalo se: Ništa nas ne smije iznenaditi. Hoćeš li me staviti u svoju predstavu? Hoćeš li i biti u mojoj?
 U mom je srcu počeo je usmjerena prema unutra, bavi se problemom onoga što nećete pronaći u novinama. Novine ne izvještavaju o postici svakodnevnog života ni o običnom zadatku pridržavanja dana pred tobom. Katastrofa će se pojaviti u omo-bjelom i možda u nastavku, ali nikad kao lom utrnutijeg pejzaža — pejzaža mog srca.

9

Treći dio - što je struktura?

1. Kad započinje 2. dio, prijedamo se 1. dijela, kad započinje 3. dio, prisjećamo se 1. i 2. dijela, te onoga što smo već doživjeli iz 3. dijela.
2. Može li struktura biti pitanje, a ne tvrdnja?
3. Može li struktura biti proces unutar kojega se krećemo?
4. Oslanja li se struktura na ponavljanje, na jeku u predstavi?
5. Strukturu stvaramo kroz prijećanje.
6. Poprečni presjek strukture glave otkriva sjećanje.
7. Presjek zauzima prostor unutar rečenice: tekst rečenice je temelj strukture.
8. Struktura potkopava samu sebe i svoj temelj.
9. Strukturu čine diverzije.
10. Tijelo obli čovjeka,
- Od prazne / slabe,
- Ruke pomiču oblake.
11. Plesati je iscrpljen.
12. Dva se tijela sudaraju u olij.

9

Petra kaže: Polagano ponavljanje teksta o kili je sabiranje nesvjesnog logičnog kruga automobila koji se podiže i dvie koje pada.

(Dana 25. lipnja Nataša Govedić, kazališna kritičarka iz Zagreba, dala nam je pitanja za naš projekt dnevnika.

Smatrate li da je umjetnost posebna teološka disciplina, za koju su predanost, poziv, a da ne spominjemo duhovnost, od najvišeg značaja? Kakav je vaš stav o ekologiji?)

Utorak, 26. lipnja

40: Matthew - 12 rečenica

41: Lin - 12 rečenica

42: Mark - 2 rečenice

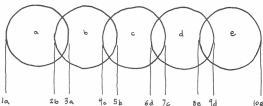
Ljudi ne mogu očekivati da će ikada živjeti ekološkim životom ako im se gadi kukci.

Svakog bi jutra u sobi 1213 hotela Inter-Continental Zagreb Lin objesila svoju spavačicu na unutarnju kvaću kupaoznice, a ja sam je nakon što je ona otišla iz sobe premještao na vješalicu na zidu zato što me stvari obješene na kvače uznemiruju, što ona nije primijetila - ali kada sam jučer to ponovio i pogledao kvadratnu zidnu vješalicu, kakvih mi nememo u Americi, osjetio sam kako se nešto u meni uskomedało: da li se na ovo misli kada se kaže da vam neko mjesto taji?

Oznake na kožulji izazvale su mi novo kazališno iskustvo - smijanje mojim leđima. Izvodim samo za još uvijek nerodeno dijete najpazljivijeg člana publike u bilo kojem danom trenutku - ta mi se misao javila tijekom prošlovećernje predstave, te sam povremeno osjećao tu pažljivu buduću prisutnost, i osjećao se kao da sam s njom povezan žicom nekog glazbenog instrumenta koja nije ni prevlaće zatagnuta ni prevlaće labava; to mi je pomoglo da se usredotočim "u onu stlinu smiješljivih (luke i granica) mojih sposobnosti, ove publike, ovog života. Ujuto pojeđujemo otvorenu probu plesnog komada Bad Company na kojem sam naučio riječ microphone i izaz što je bilo.

Lin je nekla da linearni pokreti i namjere plesača evociraju prisutnosti - različiti duh za svakog izvođača.

Kao odgovor na prvi dio komada, nacrtao sam dijagram.



chain x 5

Slagali koje sam čuo u Hotelu Inter-Continental Zagreb, složene po abecednom redu i ocijenjene prema mojim sklonostima (1 = najdraža, 15 = najmanje draga):

- Cin-Cin Song - 13;
- Cherish - 10;
- Close To You - 11;
- Day By Day - 8;
- Evergreen - 6;
- It's Yesterday Once More - 15;
- Love Is All Around - 1;
- Love Me Tender - 7;
- Man of La Mancha - 14;
- People Who Need People - 9;
- Sentimental Journey - 2;
- Seventy-Six Trombones - 12;
- Something Stupid - 5;
- 'Till There Was You - 3;
- Until It's Time For You To Go - 4.

Odleazak: jučer sam s prozora hotelske sobe mogao vidjeti vlak kako prolazi, danas s prozora vlaka vidim hotel kako prolazi.

Rječnik nautičkih hvatačkih riječi i izraza, složenih po abecednom redu i odjeljenih prema preferencama (1 = najdraža, 15 = najmanje dragi):
 bitva (battman cabbage) - 1;
 book (hello/goodbye) - 7;
 doviženje (goodbye) - 15;
 izlaz (exit) - 13;
 ipanj (June) - 8;
 mikrofona (microphone) - 6;
 nije izlaz (not an exit) - 3;
 pohani sir (breaded cheese, sometimes in sandwich form) - 10;
 ribarska večer (fisherman's dinner) - 12;
 ručak (lunch) - 6;
 sloboda narodu (liberation for the people) - 11;
 splavnic (nap) - 2;
 što je bilo (what happened) - 14;
 ulaz (entrance) - 9;
 zajutak (breakfast) - 4.

Među uzdičućim i padajućim planinama, poput niza zavjesa koje se stalno dižu i spuštaju pred očima, odjeljak vlaka u kojem smo smješteni upravo prelazi granicu između Srednje i Istočne Europe.

Instinkt krajolika ukopava biografiju.

6

Imam neke misli za Bad Company.

Tko je to što leđi kao eter uz tvoj dah kada izvineš nogu ili ohvoriš usta, široko?

Neko mi je jednom rekao da misli da je tijelo koje pleše ne-tijelo. Imam suprotan osjećaj kad tebe gledam.

Ruka koja maše u zraku s velom oduševljenim u nepoznato vrijeme -
 čovjek koji pljusne na zemlju poput letve koju ste lagano balansirali na jednom kraju
 tako dugo dok ne ispadne iz ravnoteže

To mogu izvesti samo vrlo posebna tijela.

I odlazim s probe noseći dio svih vas kao zemlju uzetu iz tla, kao uspomenu.

Evocirate svijetove koji se inače ne mogu pronaći, kao da je zemljovid ispesijecao dvoriste
 na kojemu je moj davno umrli otac kosio travu
 gdje je moja davno umrli majka iszala nabaviti
 gdje se moj davno umrli ujak naginjao da bi zgrješio muhu

Nedavno sam postala pristalica toga da razumijem manje jaja, bih postala zapanjena) ne bih ih vidjela više.

6

Zagreb 05:45

Postaje i ples tijelo svinuto u luk iznad vlaka ili aviona povezujući europske krajolike?

1. Godine i godine austrijskih obiteljskih Božića zasadenih u dvoristima nestaju s videokrugom tračnica,
2. Blatajuće motke srebrnih električnih stupova - 30.000 stopa u zraku - 22:35, hello London.

8. rujna, 27. lipnja

43: Bryan - 12 rođenica

44: Mark - 12 rođenica

45: Matthew - 3 rođenice

Ovo je konačni događaj. Proba umiranja u kojoj završetak postaje početak, a mi pokušavamo naučiti kako ostaviti neke stvari za sobom. Došli smo do kraja linije na kojoj smo stajali cijelo jutro, na drugoj strani je Tomov neukljuđen mikrofona na staku, koji pojačava tišinu.

Danas imamo i živi video prijenos s kamere montirane ispod aviona. Naša sjena na zemlji postaje manja što se više uspinjemo, a što se više uspinjemo to naša sjena brže prelazi preko polja i šuma ispod nas. Prelazimo preko nekoliko polja u sekundi, a uvijek se čudi sjeni koja je zastrla tamom njegovu kosilicu. Potom se iznenadi taj živi video prijenos prekida, a zamjenjuje ga animirani kolosalni avion koji leći preko karte cijelog svijeta. Sljedimo isortanu liniju koja se ispred nas prošire preko osana, sjededi dugu liniju naših praotaca i pramajki koji su ovuda putovali prije nas.

Razmišljam o boji oronovoj poput tužnog momenta svijesti i straha, o zaustavljanju i krvi i zaglavljenju i počamnikovom umu.

Približavamo se O'Hari i živi video se vraća, ali se prekida trenutak prije nego što dotaknemo pistu na američkom tlu. Stjuardesa kaže da ga isključuju zbog sigurnosnih razloga. Možda je tako zato da putnika slabijih konstitucija ne bi zapirao pogled na doicanje tla.

London; moram se vratiti da bih u američkoj ambasadi prođuio radnu vizu. Ostajem kod prijateljice i odmahavne filmske suradnice Goat Island, Lucy Baldwyn. Zajedno provodimo jedan od onih sjajnih londonskih dana, uskačući i iskačući iz crvenih autobusa, puno je toga što moramo nadoknaditi.

Odvozimo se do Serpentine Gallery da bismo pogledali dva izložka Rachel Whiteread i Daniela Libeskinda. Whiteread izložak traži jedan specifični vremenski okvir na kojem sam zaboravio; jasni detalj materijala koji ima protužbu u uporabi odjave i parnici bliskih predmeta - kreveta, kade, madraca. Evokativnost ovog rada računa s jezikom sjećanja, treba vremena da vas sustigne, odjev osnovne kreveta izaziva suzu u mojem oku, ne mogu reći zašto. Vani se nalazi vitna kavana koju je dizajnirao Libeskind, sjedamo na kavu. Na Chevalier-Goat Islanda - "potres" prostor djelomice je utjecala naš posjet njegovom židovskom muzeju u Berlinu. Sjedili smo u metalnoj strukturi koja je izgledala kao da su je prirodne sile izgurale do kuta od 35 stupnjeva. Posljednje odmah svjesni njegova korištenja beskonačnog, horizonta, uokvirivanja trave, stabila, ognjide koje se transformira. Zamislio sam izvedbu Potresa u ovom prostoru na otvorenom, želim da su i svi ostali ovdje. Podsjetnik samom sebi, donijeti Godardov Band a Parte na buduću probu.

Na letu natrag imamo točno isti raspored sjedala kao na izletu, simetriju remeti samo znak, razmišljamo o tome koliko se toga promijenilo, ali se ne bismo se keli na detalje, na njihovo vrijeme ili mjesto, jer se opravdano može dovesti u pitanje samo ono što može dati odgovor. Čovjek ispred mene u radu na američkoj carini s iskaznicom na kojoj piše UNMIK (United Nations Mission in Kosovo) kaže mi: "Što više uđe to više shvaćaš kako malo znaš", samo nakratko oklevajući razdraženost izazvanu sumnjom. Tražimo više sna koji sam traži više dana.

Četvrtak, 26. lipnja

46: Mark - 12 rođenica

47: Bryan - 12 rođenica

48: Karen - 4 rođenice

Danas sam krenuo na četverosatno putovanje autobusom sjeverno od Londona do kuće svoje obitelji. U autobusu se stalno pitam stvaramo li uspomene od nepostojećih mjesta, mjesta imaginarnog, jer se moje tijelo sjeća, ali mozak je zaboravio.

Autobusom prolazimo kroz male trgovačke gradiće (čini se da s engleski gradići tiho odumiru, dućani se zatvaraju, prostori iznajmljuju), a ipak, dalje uz cestu, stvaraju se nove glavne ulice tik uz goleme prigradske prodajne centre. Osjećam se kao da se moje sjećanje unosi u ulicu između Amerike koju poznajem, Amerike koju sam promatrao na TV ekranu i mrtvih glavnih ulica urojenih u nešto što se čini kao izgubljena sedatlnost. Nisam se vraćao u Veliku Britaniju skoro godinu dana, idu li stvari obično ovako brzo naprijed i sam se vratilo unatrag i ponovno posjetio ovo mjesto koje sam poznavao pred 20 godina, kada sam imao osam godina?

Tilina je, polja su prizna, goleme nakupine grimiznih makova kvare i polja preharaju u spomenike. Nema ni traga životinjama, užas epidemije svinavke vidi se kroz staklo autobusnog prozora. Osjećam da moram ljudima postavljati pitanja s lažnim američkim akcentom, kako na bi pomislili da sam glup. Pokušavam razumjeti tilnu. Zbunjenoš i uspomene pale tijelo, priča iz Američkog građanskog rata o sahranjivanju poginulih u Vicksburgu, Mississippi, o velikoj masovnoj grobnici u engleskom krajoliku. U ovom krajoliku postoje bezbrojni obilici koje nikad ranije nisam vidio.

Kroz seosku ulicu u kojoj živi moje obitelj vozimo se autom preko dezinfekcijske trake, ispred glavnog ulaza u kuću je ograđ za dezinfekciju na kojemu se brišu noge da bi se zaustavilo širenje bolesti, dobrodošao kući, Mark.

Budim se u 3:30 ujutro i provodim jutro pokušavajući napraviti razliku između trivijalnih i važnih detalja, uočavam bradavicu na lijevom prstjanjaku.

E-mail iz Zagreba postavlja pitanje o teološkoj disciplini, nisam siguran da umjetnost to jest, ali mislim da zajednički rad jest teološka disciplina. U smislu da je Bog za mene zajednica ljudskih bića koja rade zajedno. Mislim da gledanje tih izvedbenih djela može biti teološka disciplina u tom smislu da je u kazalištu publika zajednički uključena u meditaciju takve vrste da postaje dijelom tog rada svojim razumijevanjem. Na rubu smo neuspjeha i nesporazuma i nerazumijevanja, a to su mjesta na koja je mišljeno da ude Bog. Mislim da se duhovni događaji javljaju kada se dosegne znanje, koji ljudima dopušta da tih sjede i slušaju dok se ne pojavi misao. U Potresu teksturne reference na teološku biblijsku literaturu dolaze iz prijevoda stihova iz knjige Acts (Djela) Michela Benesa, koji referiraju na Duhovski događaj iskustva plamenih jezika tijekom grupe meditacije. Zaključili smo da je taj tekst dovoljno važan da ga se uključi jer se odnosi na izoke-

tanje katalizirale naprasuima među narodima. Opet, je ovdje vjerjem da približavanje Bogu ili Bogu stotin stotinja počinje sa zajednicom ljudi. Istinska zajednica ljudi podrazumijeva komuniciranje riječima, jezikom i djelovanjem koje prihvaća, razumije i čak potiče razdišćost. Postoji također i jedna druga teološka veza, predanost i posvećenost nbišenu ljudskog tijela u našim predstavama, jer mislim da upravo kroz ljudsko tijelo ostvaramo svoju povezanost s Bogom, s onim što god Bog jest.

(28. lipnja Marin Blažević, urednik Frakcije, dao nam je pitanja za naš projekt dnevnika. Jeste li ikad razmišljali o istraživanju izvanjskog, fizičkog i verbalnog kontakta, komunikacije, interakcije s publikom? Jeste li već radili na toj "granici"? Kada ljudi bučno odlaze s vaše predstave i zalupe vratima, kakvu vrstu "otpora" osjećate? Što bi se dogodilo kada bi se netko od vas iznervirao do te mjere da prekine izvedbu i uzvikne: "možete li molim Vas nestati bez tolike buke?", ili čak "možete li to napraviti malo glasnije", ili "oprostite što nismo izveli VALCER za vas"?)

5

U predstavi imam jednu repliku, kažem: Na svijetu postoje prava djeca. U jednom trenutku predstave malo djece se ustalo sa sjedišta i stavilo ruke u vodu u kojoj je stajao moj kostim. Namjerila sam joj se, željela sam se njome pozabaviti, uključiti je u predstavu, mislim - da je bila uključena u predstavu, ostavila bi moj kostim na miru. Puhнула sam u automobilsku trubu, ona je stavila ruke preko ušiju, vratila se na svoje mjesto i gledala ostatak predstave.

Petak, 29. lipnja

49: Lin - 12 rečenica

50: Matthew - 12 rečenica

51: CJ - 5 rečenica

1972. godine počela sam jedan semestar plesa na Sveučilištu Oregon i pala. Nisam mogla ispravno isporučiti rit i nisam mogla oponašati i izvoditi složene plesne sekvence na setovima srednjeg stupnja suvremenog jaza Belinde Cartwright.

1984. godine vidjela sam ansambl Pine Bausch na festivalu Olympic Arts u Los Angelesu. Bila sam hipnotizirana osobnim, inventivnim stilom svakog izvođača, raznolikošću fizičkih tipova, razlikama u godinama, mnoštvom materijalnih jezika.

1999. godine dala sam članovima Goat Island plesne izjčke snimljene na predstavi Pine Bausch. Zatražila sam od njih da skinu pokrete i dođu s tim materijalima na probu.

2000. godine gledala sam probe naše predstave *U mom je srcu potres*. Bila sam hipnotizirana neuspjehom Briana, Karen, Marka i Matthewa da izvedu snimljenu verziju koreografije Pine Bausch. Činilo se da svaki od njih pokušava ostvariti pokret koji nadilazi njegovo/njezino tijelo dok zapravo izvodí pokret iz vlastitog tijela - proces istodobnog autočinjenja i očinjenja drugih izvora. Svjeda mi se da je ikad nećemo ta pokrete izvesti ispravno, da smo na sceni postavljali pogrešku. U nemogućnosti da uspijemo dobili smo zamuckivanje. Dobili smo najvišost. Dobili smo nestabilne mogućnosti.

5

Za otpor nasliju dosade, preciznost, za otpor nasliju rata, usporenost.

Nepokretnost u prostoru postaje nepokretnost u vremenu, motorizacija postaje zabava, sjećanje prometni zastoj.

Premda blizu, vidimo je kao kroz teleskop.

Nema užiba u odvodađu ljudi tamo gdje oni već jesu.

Rasporediti cjelinu u dijelove, rasporediti dijelove u odječke, rasporediti odječke u trenutke, strukturirati trenutke, pažljivo dopuštajući prikladne poremećaje.

Usavršiti okvir tako da on može sadržavati slučaj.

Imamo dva načina ponavljanja: unutarnje (usmjerenjavanje namijene) i vanjsko (usmjerenjavanje pojave).

Htjenje iz svakog djelovanja ostavlja otisak na mentalni kontinuum. Tamo ono ostaje u potencijalitetu dok ne naiđe na povoljne uvjete za sazrijevanje i tada se budi i proizvodi učinak odgovarajući izvornoj akciji.

Primijeniti strukturu (matematiku) na supstancu koja joj se opire (ponašanje).

Otvorjavanje dimenzije poznatog, mimo ruka - blagoplov.

Kao kada, s udaljšavanjem, konstelacije izvnu iz beskonačnih pojedinačnih točaka, ostavljamo polovicu godine, mjesec lipnja je iz nas.

Svaka frakcija, jedna nazlika.

5

U naredbju prijelaza smo, očni su kapci teški uvečer.

Kako pada noć, kuća se pretvara u tamu.

Šetnja nakon večere s Karen.

Umor je u našim kostima.

Misi i razgovor dolaze sporadično, uglavnom smo tih.

[Dana 30. lipnja Sergej i Nikola Pristaš, članovi plesne skupine Bad Company, dali su nam pitanja za naš projekt dnevnika:
Zašto, među svim koreografima, Pina Bausch? Kako ste pristupili koreografskom materijalu uzetom iz, kako sam ja shvatio, nekoliko koreografija Pina Bausch? Niste mogli uključiti sve u svoju predstavu, pa koji ste onda kriteriji imali?
Kada odaberete, kako se odnose prema građi od tog trenutka nadalje?
Jasno je da je jedna od početnih točaka vašeg rada uvijek autobiografska i individualna, ali događa li se ikada suprotno, u smislu da građa iz predstave počinje osvajati vašu autobiografiju, i kao takva možda uđe u vašu sljedeću predstavu?
Postoji ojam da "slučaj" igra bitnu ulogu u vašem procesu rada, iako se on sam uopće ne pojavljuje u predstavi, upravo suprotno...]

Subota, 30. lipnja
52: GJ - 12 rečenica
53: Karen - 12 rečenica
54: Lin - 8 rečenica

Katrina Horna - Tender
 instalacija u The Spareroom, Chicago

Mogu li jesti tko?
Mogu li jesti mmo?
Što sa zbiva s hranom u meni?

instalacija koju može gledati samo po jedna osoba

Dobri prostor samo za sebe, javni prostor dan jednoj osobi na neko vrijeme. Izgleda kao njezina prisilna ili provokacija. Odnos jedan na jedan s instalacijom, dva prostora instalacija. Nema drugoga s kojim bi se bilo u odnosu, s kim bi se stvarala veza, prema kome bih ločio sebe, s kim bih dijelo iskusio instalacija, makar samo putem pogleda.
 Iluminacija središnjeg živčanog sustava, prozirnost, svjetlost, krhkost odjekuje x-znakama, maglovita video projekcija, gumani baloni, izložena struktura poda.
 Kako se prostor može ispuniti sadržajnošću? Svjetlo svijetle superla bdijenje, začudniro.
 Otkrivaju li x-zrake zdravlje ili bolest?
 Koliko ću biti bolestan kad budem imao 507 607
 Slabost da uzgoji bakterija, bolest.

5

Gledatelj se zapituje o ulazi publike u predstavama Goat Islanda i o trenucima kada se čini da izvođači gledaju u publiku.
 U *The Sea & Poison* posebno sam istakla gledanje u publiku, u tom trenutku radilo se o pogledu oči u oči sa svjedocima, morala sam postići kontakt očima. U nekim drugim predstavama bitno je na probiti membranu koja okružuje predstavu i održava njezinu klimu.
 U *U mom je srcu potres*, s publikom koja predstavu okružuje se svih strana: 1) gledatelj preuzima rizik da postane objekt pogleda, 2), publika postaje jednako tako svjesna svojih reakcija kao i same predstave kada je se gleda.
 Mi smo samo ljudi u istoj prostoriji. Malo dijete ne razumije predstavu na isti način kao odrasla osoba, i budući da iskustva imaju toliko snažan utisak na djecu, osjetila sam da je važno dati joj potpunu smjernicu. Švi mi vidimo dijete - ono je, zajedno s ostatkom publike, dio predstave i vjerojatno se svi bolje osjećamo ako nije žrtvovano za netolerantnu predstavu. Trenutak koji je u tijeku je najvažniji trenutak. Taj trenutak stvaraju prisutni ljudi i na neki neizvjestan način oni koji nisu prisutni.
 Telefon je zvonio u publici, telefon jedne žene je zvonio i ona ga je isključila. Budući da smo svi tako blizu, svatko mora prigriti taj događaj, na može ga se ignorirati. Nekoliko sljedećih trenutaka bilo je ispunjeno pokretima mnogih ruku koje posežu u džepove i torbe za telefonima da bi ih isključili.

5

Večer je topla.
 U Chicago, u mom susjedstvu, ljudi sjede na vrtima.
 Netko stalno udara košarkaškom loptom.
 Stalni ritam, poput ritma kojeg nosim iz Zagreba gdje smo čekali u školskoj sportskoj dvorani na kasnovečernju zvezdu, a mnoštvo mladića je vani, po dvorišnom betonu, udaralo košarkaškim loptom, opet i opet.
 To je samo uspomena.
 Poput ptice, ne ostavlja trag svojih krila dok leti.

555

Prjevod: Marijana Hameršak

Nagomene o izvorima:

- 2: rečenica 1 - Give My Regards to Eighth Street - Collected Writings of Morton Feldman, ur. B. H. Friedman, str. 13, Exact Change, Cambridge, 2000.
- 9: "Irisčist je sadu do moje budućnosti, sadržajst je daleko od dohvata" - Jay Division, "Heart and Soul", s albuma Closer
- 10: rečenica 8 - The Demons, Heinto von Godere, prev. R. & C. Winston, str. 702, Sun & Moon Press, Los Angeles, 1993.
- 10: rečenica 10 - Marina - A guide to recent architecture, Ingrid Helsing-Almoss, str. 100, Elipse, London, 1996.
- 20: The Language of Inquiry, Lyn Hejman, str. 235, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 2000.
- 30: rečenica 2 - The Language of Inquiry, str. 277.
- 32: rečenica 10 - Give My Regards to Eighth Street - Collected Writings of Morton Feldman, str. 22
- 35: rečenica 8 - Give My Regards to Eighth Street - Collected Writings of Morton Feldman, str. 21.
- 35: rečenica 12 - Give My Regards to Eighth Street - Collected Writings of Morton Feldman, str. 32.
- 40: rečenica 4 - The Demons, str. 19.
- 42: rečenica 11 - The Demons, str. 547, 553.
- 42: rečenica 12 - The Cold of Poetry, Lyn Hejman, str. 120, Sun & Moon Press, Los Angeles, 1994.
- 45: rečenica 1 - The Cold of Poetry, str. 127.
- 45: rečenica 3 - The Cold of Poetry, str. 125.
- 52: rečenica 5 - The Noble Eightfold Path - Way to the End of Suffering, Bikkhu Bodhi, str. 20, Buddhist Publication Society, Seattle, 1994.



Utopija dolazi iz slobode da se bude hibridom

Ong Keng Sen, theatre director

razgovarala: Agata Juniku

Ong Keng Sen, četrdesetogodišnji kazališni redatelj iz Singapura, trenutno je jedan od priznatijih umjetnika s Dalekog istoka u Evropi, a svakako se ubraja među najangažiranija. Po formalnom je obrazovanju pravnik, a postdiplomski studij na temu azijskog kazališta zavrlio je na New York Universityju. Prepoznat zahvaljujući svojim interkulturalnim projektima i tezi da festivali nisu smotre novih proizvoda, već mjesta novih konverzacija, drugu godinu za redom kušao je transnacionalnog i interdisciplinarnog festivala In Transit u Berlinu. Ovog proljeća u Beču priprema i naša projekat inspiriran sudjenjem Slobodanu Miloševiću, što je i bio neposredan povod njegovu dolasku u Zagreb. Akcija Frakcija organizirala je predavanje u sklopu kojeg je predstavio dio svojeg kazališnog rada na temu kulturne hibridnosti Azije. Kada nije na zapadnoj hemisferi, a to je ipak već dio godine, Ong živi i radi u Singapuru gdje je umjetnički direktor kompanije "Theatreworks".

Razgovaramo o tome zašto je postao svojevrsni predstavnik umjetnosti istoka u tofo, kako se u toj ulozi analizi i što uopće misli o zapadnom oku, otkuda Milošević u njegovoj radnoj biografiji, ali najviše - ipak o njegovu kazalištu. Dakle, za početak primarna tema i uza specijalnost: tzv. azijsko kazalište:

Ong: Na vlastitoj kulturi počeo sam raditi nakon fakulteta. Za vrijeme studija radio sam dosta na zapadnim klasičima i mislio da je grčka tragedija, dakle zapadno kazalište - najbolje kazalište. Onda sam se priključio kompaniji "Theatreworks" čiji je cilj bio napraviti novi rad o Singapuru. I to je bio mali šok za mene. Najprije me je razmislio o tome što je moj vlastiti identitet i kako bih trebao napraviti rad koji govori o nama, sada i ovdje. Pokušao sam za početak ekskavirati samog sebe. Jer kao urbani Kinezi u Singapuru - kojemu je prvi jezik engleski - shvatio sam da nisam baš mnogo vezan uz priču svojih roditelja i predaka. Stoga sam mnogo ekskavirao, pokušavajući naći naše skrivene priče, kao i naše skriveno prirodno tijelo, potisnuto urbanim, socijaliziranim tijelom. Pokušavajući se vratiti nekom našem ranijem tijelu, krajem osamdesetih godina i početkom devedesetih, mnogo sam radio na kineskoj operi i tai-chiju, primjerice. Počeo sam proučavati tradicionalno kazalište, vraćajući se tradicionalnom načinu pričanja priča. To je vrlo zanimljivo jer u tradicionalnom pričanju priča postoje mnoge dramaturgije koje su zapravo izuzetno suvremene, nove, i to me stalno unesređuje. Uvijek kad se posvetim vrlo starom materijalu, nađem nove načine i duboke koncepte. Smisao procesa ekskavacije je dakle vratiti se starom, ali staro je zapravo u mnogo aspekata novo.

P: Štiti zahvat ekskavacije započeli ste u New Yorku 1993. godine. Koji je bio poticaj tome?

Ong: Iako sam u New Yorku studirao azijsko kazalište, što je doista bilo kontradiktorno, jer tamo se azijsko kazalište podučava na engleskom. S druge strane, bio je to najbolji način da studiram principe azijskog kazališta. Kao stipendist Azijskog kulturnog savjeta u New Yorku i još četiri fondacije, susreo sam mnoge azijske studente. Svi smo dakle bili tamo, ali jedni o drugima nismo



Destinies of Flowers in the Mirror
Photo: Henrik Lau

znati ništa, ili vrlo malo. Očeo sam da doista hitno trebamo početi tražiti nove odnose i veze među nama samima. Shvatili smo da nam se dogodilo nešto kao hranjenje djetom - američkom ili evropskom, to možete vidjeti vrlo očito u holivudskim filmovima, ali to na neki način - manje vidljiv - postaje i naš svjetlozor. Očeo sam da je potrebno naša loca okrenuti Aziji, radije nego da gledamo prema Americi ili Evropi.

F: Iz to ideja, odnosno namjera, nastao je "Leteci cirkus" ("The Flying circus"), interdisciplinarni kulturni projekt koji je trajao šest godina, a po njemu ste i postali poznati u Zapadnoj Evropi i Americi.

Ong: "Leteci cirkus" bio je svojevrsni laboratorij u kojem smo tražili kontinuitete kulture. Bivali smo se specifično tradicionalnom umjetnošću - ritualima - raspravljajući i pregovarajući o njihovim razlikama. Ideja "Letecić cirkusa" nije bila stvariti umjetnost, već kulturno pregovarati kroz umjetnost. U tom smislu on više pripada građanskim akcijama nego estetici. Imali smo nekoliko različitih pristupa: jedan je bio treniranje, ali drugi je bio propitivanje treninga - bilo kroz politiku bilo kroz intelektualizaciju. Kroz diskurz, ali i kroz praksu. Mi smo praksu zapravo uništili, a potom ponovno osmislili. Mislim da je u "Letecić cirkusu" bila riječ o propitivanju ili o letici, o tome otkud dolazimo i prema čemu idemo. Dakle o prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Bilo je to čini mi se vrlo moćan laboratorij kroz koji smo mogli istražiti tko smo mi danas i kako se odnosimo prema prošlosti. U danom vremenu i mjestu, u Aziji koja se početkom devedesetih rapidno transformirala, "Leteci cirkus" bio je važan. Mislim da bi bio vrlo relevantan i danas u zemljama bivše Jugoslavije jer se mnogo bavi ekspresijom, politikom i promjenom.

F: Kada govorite o azijskoj kulturi, ne priznate autentičnost azijskih kultura, već tvrdite da je njihova dominantna karakteristika hibridnost. S druge strane, bavite se u teoriji i praksi azijskim kazalištem. Podrazumijevate li pri tom neko dubinsko jedinstvo, zajednički nazivnik azijskog kontinenta, usprkos drastičnim kulturnim kontrastima vidljivim na površini? Je li laboratorij otkrio nešto u tom smislu?

Ong: Za mene je Azija doista složena od različitosti i to mi je vrlo privlačno. Putujući samo jedan sat avionom naći ćete na tolike raznolikosti - jer religije su vrlo, vrlo različite - od muslimanske do hinduističke, preko budističke i kršćanske. Najdiješ točka od Singapura - Tokio ili Peking - daleko je šest, sedam sat vremena - Indonezija ili Tajland - samo jedan sat. Azija je rasprnuta na mnogo malih otoka. To je na neki način slično Evropskoj - uniji, a u isto vrijeme i nije. Naime ako putujete iz Pariza u Poljsku, naravno da je vrlo različito, ali religija ima istu osnovu. U Aziji ideja u prošire doslovno različite religije, načina odjevanja itd. Privučen sam tom raznolikošću Azije i

specifičnim kontekstom svake zemlje. Postoje među njima i neke sličnosti, paralele, ali bilo bi suviše jednostavno, suviše esencijalistički reći da ih je mnogo. Reći tako nešto moglo bi nas podvesti na Eugenia Barbu, na neku potragu za svojevrsnom spiritualnom bit... osobno ne vjerujem u to previše.

F: To što vi mislite pod pojmom azijske kulture bilo bi zapravo najšitnije onome što Gayatri Spivak naziva metropolitanskim hibridom...

Ong: Da, definitivno. Urbani centri Azije - kao sjedišta najvećeg dijela te kulture - svakako odgovaraju tome. Međutim onog što me najviše zanima - a to su kontinuitet povijesti, tradicije i kulture, ali i prekidi - ima i u malim gradovima, u tradicionalnim kontekstima. Upravo sada radim mnogo projekata u Laosu, u vrlo malom starom gradu Louangphrabang, ali unutar njega nalazite toliko mnogo juga između mlađih i starijih ljudi, primjerice. Obično mislite da to postoji samo u internacionalnim gradovima, ali je i u malim gradovima isto. Mere u takvim situacijama uvijek zanima pokušati začeti određene kontinuitete te dovesti u kontakt različite kulture i rubne grupe.

F: Azijska kultura je - koliko god specifična - ipak u priličnoj mjeri impregnirana zapadnoevropskom kulturom...

Ong: Ne možete više naći urbani kontekst koji ne uključuje McDonalds ili Subway. Današnji konzumerizam, naravno, posljedica je globalizacije, internacionalizacije itd., no fundamentalno je što je vezan uz temeljni čovjekov instinkt, želju da ode nekamo i nešto kupi, odnosno posjeduje nešto što bi podiglo njegov status, ili nešto što je naprosto prekrvano. To povezuje sve metropole na svijetu, ali i male gradiće. To je u svima nama. Privučeni smo kapitalizmom, baz obzira na to gdje smo.

F: Ima li alternative tome, naime kapitalizmu?

Ong: Mislim da je važno da ne ta pitanja odgovoraju ljudi koji se to žele. Gradić Louangphrabang stoljećima je preživljavao bez McDonaldsa i tamo često susrećem turiste sa Zapada koji mi kažu kako bi se ta stara prijestolnica trebala vratiti onome što je bila. Naravno, osobno bih bio svjetliji da je tako, ali važno je pitati lokalne ljude što žele da njihov grad bude. Mislim da im ne mogu nametati što misle da bi oni trebali - ili ne bi trebali - imati. Na kraju krajaja i Singapur i Hong Kong stoljećima su preživljavali bez kapitalizma, a sada je to postalo nemoguće.

F: U svojim predstavama simultano i eksplicitno koristite elemente različitih tradicija i spojate naizgled nespojive kulturalne kontekste. Očeta hrabro...

Ong: Na to mnogo utječe činjenica tko sam ja. Kao Singapurski žviž u multirasnom kontekstu. Singapurska populacija je 73% kineska, 15% muslimanska, 7% malezijska, 7% indijska,

3% čine Euroazijci - miješani s portugalskim, nizozemskom ili britanskom krvlju. Budući da sam odrastao u multirasnij zemlji, gdje ustavna prava štite različite religije i jezike, osjećam se naviknutim raditi u situacijama u kojima je mnogo različitih kultura. Pokušavam se dokle i unutar vlastitoga rada ne baviti samo jednom kulturom. Čak i u mojoj prvoj predstavi - predstavi o kastraciji - kineska kultura dolazi s evropskom muzikom i s koreanskim, ili azijjskim, vjerovanjima... U kasnim devedesetima odlučio sam koncept istraživanja mješavine kultura gurati dalje i dalje. Vjerujem da kazalište treba reflektirati nastupu hibridnost u našem svakodnevnom životu. Zbog toga mislim da je na pozornici važno naći hibridnost ne samo umjetničkih formi, već i kultura, jezika. Tom hibridnošću na pozornici istražujemo također teškoće, kompleksnost i traumu bivaju hibridnim. U Deamozemlju je dosta bita riječ o toj traumi. Živjeti s mnogo različitih kultura nije raj. Čak i ako pokušavate biti otvoreni, patite od traume pokušaja zajedničkog života. Unutar vas samih uvijek postoji vrlo prirodni ljudski instinkt koji govori "onaj drugi je različit od mene i ja ga ne volim". Zapravo čitavo življenje uključuje ubitak, ali i traumu. Moji kraljevi se vrlo često bave tom konfuzijom, ili traumom, bivanja u miješanoj kulturi.

F: Kratka digresija: Hibridnim kontekstima na Zapadu se devedesetih dosta bavio Peter Sellars koji je u kazalištu postavio koncept tzv. intrakulturalizma. Taj koncept - za razliku od interkulturalizma što ga je prakticirao primjerice Peter Brook - pretpostavlja prožimanje, suživljavanje kultura, a ne puko slaganje ili posuđivanje - i Sellars ga je realizirao uglavnom južnosjevernjačkim kineske operom i suvremenom zapadnoevropskog teatra. Pretpostavljam da poznajete njegove predstave. Što mislite o njima?

Ong: On je očito pod velikim utjecajem Amerike. Amerikancu je, a američka populacija se u zadnjih pedesetak godina dramatično promijenila, ona je sad intrakulturalna unutar samog kontinenta koji je vrlo velik. Toliko ljudi dolazi tamo... izbjeglice, ljudi koji su emigrirali zbog holokausta, oni koji su došli u New York jednostavno u bolji život, iz Poljske, Jugoslavije itd... Sellarsov je rad baš o tome, o tom intrakulturalnom unutar Amerike i New Yorka. Ali jedna od stvari koja, osjećam, nekada nedostaje njegovu radu je određena ljudskost. Mislim da je u intrakulturalnom čovjek posrednik, a ljudsko posredništvo uključuje strasti i želje kao i krivnju tog intrakulturalnog i intrakulturalnog ljudskog kontakta. Svi smo mi produkti svojeg vremena, svoje kulture i prostora, pa tako i Sellars. Ali mislim da ponekad radi iz neke konceptualne baze - političke korektnosti ili nečeg drugog - koja nije nužno duboko ljudska, humanistička. Naravno, svi balansiramo između te dvije krajnosti, naročito u kazalištu. U vizualnom je umjetnostima jednostavno bilo posve konceptualan, ali u kazalištu se bavite živom prisutnošću, živim ljudima.

F: Vaše predstave često se bave temom kastracije. Ta arhetipska tema danas je nazvano transferirana u društveno-politički kontekst azijskih zemalja. Ipak, što pritom točno mislite?

Ong: Društva se uvijek temelje na kastraciji. Njih imate upravo zato što kastrirate ljude. Premijerice u skladu s rodom, kao što je to slučaj u azijskim društvima. Mnoge tradicionalne umjetnosti izvodi su muškarcima odjeveni u žene - u Indiji, naime, gdje se vjerovalo da su žene nečiste za vrijeme menstruacije i da zbog toga ne mogu ići u храм. Zato im je negirano pravo izvedbe, sudjelovanja u izričaju i samozričaju ili u umjetnosti. Kastrirane, dakle, ljude da bi se oni ponadali kako treba i da bi pripadali društvu. Kastracija se provodi na linijama roda, na ekonomskim linijama, kao i intelektualnim... Kad sam radio komad o Leazu, to je bilo o patrijarhalnom društvu... Tadašnje dakle utopiju, utopiju koja dolazi iz hibridnosti, što je totalni obrat od tipičnog vjerovanja u to što utopija jest. Izvorno, naime, utopija dolazi od čistote i autentičnosti, a sve što nije čisto je baštaridno, dakle nije utopija i mora biti uništeno. Po mojem vjerovanju utopija dolazi iz slobode da se bude različit, da se bude hibridom. U tom smislu bi hibridom za mene znači otpor kastraciji čija je svrha da vas izmeće tako da se prilagodite kući. A ako ste hibrid, ne prilagođavate se nijednoj kući, već mnogim različitim kućama. I se usopce ne prilagođavate. Kastracija je mehanizam po kojem društvo funkcioniše. Ono vam kontrolira i štiti od toga da budete previše hibridni. Za mene je dakle i hibridnost utopija.

F: Pretpostavljam kastraciju kao univerzalni fenomen, kao podlogu svojih predstava često ste uzimali Shakespearea. Za Kralja Leaza izjavili ste da nijedan jezik ni kultura ne mogu kompletno razumjeti tu tragediju bez prijevoda. Kako ste je vi preveli i zašto upotrebi Shakespearea?

Ong: Započeo sam svoj interkulturalni rad kao izravan odgovor Peteru Brooku. On je uzao Mahabharatu i pretvorio je u neku vrstu šekspirijanske drame. Tako ju je univerzalizirao za zapadnu publiku, pa su tako svi izvođači - čak i ako su bili iz Indije - govorili francuski ili engleski. Napravio sam dakle Kralja Leaza kao odgovor. Uzao sam Shakespeareaovu dramu i napravio azijatski mit. Te verzije Leaza bila je gotovo azijatska priča. U njoj je svatko govorio svoj jezik. To je bio potpuni obrat u odnosu na prevaranje Mahabharate u Shakespearea. I moji direktni odgovori hegemoniji i moći Zapadne Evrope da uzme nešto iz bilo kojeg dijela svijeta i - prevari. Kada sam radio Deamozemlju - još jednu predstavu koja je govorila o neme koji privlače Shakespearea, u grupi sam našao gotovo prirodnu energiju za taj privlačenje materijal. Ali nije to više bilo privlačenje lika da bismo ga preinikli, već da bismo razisknuli s njim, tako da glumac izlazi na površinu. Toliko smo rasli i razvili se da smo mogli razbiti kalup, pa su moji radovi sve više i

više Shakespearea ostavljali za sobom. Koristili smo ga da napadamo, da pokazujemo alternativu. Danas ne se on više ne tiče jer sada pričamo o svojim sadašnjim pričama, kao ljudi, kao izravni akteri. Upotreba Shakespearea se - rekao bih - iscrpila, ona je bila svojevrsni odgovor na prošla vremena.

F: S obzirom na to da ste prokomentirali Sellarsa i Brooka, bilo bi zanimljivo čuti što mislite o jednom važnom nedjelatu koji se na svoj način također bavio spajanjem Istoka i Zapada - naravno, mislim na Roberta Wilsona.

Ong: Mislim da je Wilson bio majstor svoga vremena, sedamdesetih godina. Nekako je bio sposoban sagrijeti i istinski kazališni prostor pretvoriti u nešto što ima veze s vizualnom umjetnošću, u nešto što je otvorilo mnoge arhetipske slike. U tom smislu mislim da je bio doista progresivnog svoga vremena. Ali, danas, osjećam da je zaglavio u traženju sebe i svojih formula. Vjerojatno traži pronaći novu energiju. U kazalištu sedamdesetih, koje je njegovalo povratku naturalizmu zbog od lisenosti vremena, on je ponovno uveo svojevrsni formalizam. A kroz taj formalizam pronalazi smo svoje arhetipske slike ili perspektive. To je bila točka prekreta u sedamdesetima i zato je Wilson bio krucijalan. Okrenuo nas je onome što je arhetip, iznad individualnog ponašanja i emocija. Danas je u kazalištu prisutan vrlo jak povratak individualizmu, a naročito u vizualnim umjetnostima. Tragedija je umjetnost, ili ekspresija, možda baš u tome što neprestano idemo kroz krugove ponavljanja, preoblažanja, transformiranja itd. Postoji doista krug: prvo je neki predor, transformacija, nalaženje novog značenja, ali to u vremenom opet postaje formula koju treba razbiti. Mislim da smo konstantno u zamci kruga ekspresije.

F: Posljednjih godine bavite se takozvanim doku-performansom. Jedan od zanimljivih je onaj - promjenom izveden na Sveučilištu u Yaleu 2001. godine - koji se bavi genocidom u Kambođi Pola Pota. Za taj je žanr stvorio prava značica mnogo više od obične biografske otiske...

Ong: Mislim da su svi umjetnici formirani kontekstom i svojom poviješću. Ja sam doista formiran činjenicom da sam školovan kao pravnik. Zbog toga mnogo mislim o temama kao što su primjenjivost kazne pravde. Kad je riječ o dokumentarnom performansu, tu je mnogo sturiprijava. Prošla godine sam na "In Ternet" festival u Berlinu pozvao pet različitih radova koji su se bavili dokumentarizmom. Premijerice, neki su umjetnici samo koristili materijal i sve sami izvodili, a neki su kao jednog izvođača imali "pravu" osobu, i glumce koji su igrali ostatak. Osobno me najviše zanima najekstremniji, ili najzabavniji, stupanj dokumentiranja, gdje komad kreiraju ljudi koji su živjeli tamo. Pritom mi nije bitna autentičnost, već osjećaj da je tu riječ o razaranju impotencije današnjeg kazališta. Upravo zato što mislim da je danas kazalište



Workhorse Alcat
Photo: Hanick Lau

izuzetno veselo. Jer danas je mnogo protesta bez okloja. U Singapuru postoji izreka o NATO-u: No action, talk only. Danas je izvugle - NATO. Pa i u kazalištu. Zato volim angažirati i uključiti "prave" ljude. Tražim neku vrstu realnosti koja bi uništila impotenciju kazališta. Neki ljudi to vide kao kazalište zajednice, kao političku akciju ili kao estetski performans, ali mislim da postoji način da nadirimo te kategorije i prijedemo u neku vrstu hibridnog prostora. Uvijek me zanima prisvajanje materijala da bismo pomodno njega govorili o nama samima.

F: Vaš slijedni doku-performans inspiriran je haškim sudenjem Miloševiću, a bit će realiziran ovog proljeća u Beču. U njemu će sudjelovati i umjetnici iz zemalja bivše Jugoslavije. O čemu je riječ?

Ong: U sudenju Miloševiću zanima me prisvajanje tog materijala da bih govorio o nacionalističkoj prošlosti Beča, primjerice. Svaki je materijal postat za prisvajanje i za okretanje ogledala prema sebi. Naravno, da radim isti taj rad u Zagrebu, napravio bih ga drugačije nego u Beču. Mada mislim da je i ovdje mnogo toga nerazriješenog, da ima mnogo rana koje se ne usudimo otvoriti. Zbog osobne odgovornosti ili straha vlade - nije bitno. Ali to je doista vrlo dubok problem. A jedno konfrontacijom s tim temama dolazimo do arca stvari. Zanimljivo je kako je to Njemačka riješila - kroz vrlo dubok egzorcizam i neprestano propitivanje što je učinjeno, ona je uspjela ući u neko drugo vrijeme i prostor. A čini mi se da je Kambodža, primjerice, nije. Čak ni zemlje bivše Jugoslavije nisu sposobne doći do te točka jer je taj problem još uvijek negiranje onog što se događa. Zbog toga mnogi ljudi s kojima sam pričao u Zagrebu, ili u Beogradu, kažu da osjećaju da je situacija vrlo klinka i da da problem na neki način izbili na površinu, vratili se, ponovili. Kao autsajder osjećam da imam neke perspektive kojima mogu doprinijeti. Možda nisam vezan nacionalizmom, što će mi omogućiti da kažem neke stvari. Ali u isto vrijeme svjestan sam da sam autsajder. Riječ je dakle o toj tenziji bivanja unutra, ali i vani, što je doista tenzija. Nacionalizam je vrlo jako onđe. On vam govori da morate raditi ovo ako ste dobar Hrvat, a ono ako ste dobar Srbin... To nas onđe može kastrirati od činjenice da smo ljudska bića.

Planiram projekt s njemačkim glumcima jer mislim da bismo govorili i o njima, ali planiram i neku vrstu biblioteka u kojoj bi sudjelovali serajevski, zagrebački i beogradski umjetnici... Ali, kao što sam rekao, riječ je zapravo o stupnju "vlasništva" nad materijalom. Može biti samo biblioteka gdje se prikazuje video, ali i posve novi, predani projekt. Moja je ideja da to bude biblioteka u kojoj imamo angažman, ali i "vlasništvo". Htio bih zaista jednu strategiju otvorenih vrata kojom bih ohrabrio umjetnike iz tri grada da se uključuje i angažiraju u pričanju o tome. Kada mi umjetnici kažu "ne bavim se tim temama", "želim govoriti o sebi", "radim nešto vrlo osobno i to nema veze s

političkom", osjećam da se radi o nekom dubokom pozadinskom, neriješenom, sukobu.

F: Zašto baš Milošević kao inspiraciju?

Ong: Za mene je Milošević vrlo zastrežujuća ličnost, naravno. Ali ovdje je riječ o kultu ličnosti. I "padu heroja". Ovdje ne govorim o ljudima iz centara velikih gradova, već o tzv. običnim Srbima, onima koji su bili ili terorizirani ili privučeni njima, i time što je on prodavao, propagirao... Isto je bilo i s Hitlerom. Te su ličnosti zastrežujuće, ali kontaminirane. One su propagirale, prodavale moć i ljudi su je kupovali. Ima nešto u moći koju ljudi žele dobiti ili je zaštititi. Pitam se što je to u ljudskosti da želimo kupovati tu moć, sudjelovati u njoj, i na taj se način osjećati sigurnima. To je u svima nama, uključujući i mene. I ja želim biti s ljudima koji imaju moć, a ne s besima. To je prirodna ljudska reakcija. I zbog toga, konačno, komad istražuje moć i našu privučenost njome.

F: Često ste i dostavice blizu centara moći. Zvijezda ste međunarodnih visokobudžetnih elitnih festivala, zahvaljujući čemu i jeste u mogućnosti realizirati svoje skupe produkcije... Kakva je njihova recepcija na međunarodnoj sceni, a kakva u Singapuru? I u kojoj vas mjeri subvencionira matična država?

Ong: Mislim da je tu mnogo ironije. Na jednoj je razini festival konceptualno priglasio festival, ali oni ne razumiju o čemu taj rad dubinski jest. Kustodij diljem svijeta traže stvari koje prepoznaju u formulama: "to, to je kao Wilson" ili "to je kao Gaga"... Mislim da festival ne ide duboko. Oni traže klasifikacije. Ali je u isto vrijeme njihova ironija u tome što preuzimaju rizik koji si lokalni gradovi ne mogu dopustiti, ili u tome što vam s jedne strane dopuštaju da budete mnogo širi, da odete dalje, ali vas uvlače u zamku svojih formula. S druge strane, ako radim predstavu u Singapuru, od mene se očekuje da govorim o tamošnjim temama - o cenzuri i o tome što vlada radi danas. Komad o Hrvatskoj, Bozani ili Srbiji našao bi malo publike. To je vrlo važan dio svjetske povijesti, ali običnog gospodina ili gospođe iz Singapura to se ne tiče, njih se tiču pozori, recepcija i slično. U lokalnom kontekstu, dakle, imate slobodu biti to što jeste, ali ste uvučeni u zamku činjenicom da ste ograničeni okvirim tema. A sada da odgovorim direktno na pitanje: Singapur nije zemlja blagostanja u odnosu prema umjetnicima. Tamo vlada neka mješavina socijaldemokracije i američkog načina mišljenja. Većina kazališta tj. umjetnička subvencionirana je s 10-13% totalnog budžeta. Moja kompanija je, doduše, jedna od nekoliko najbolje subvencioniranih projekata u ovom i dobiva možda 25% budžeta. A ostalo ovisi o našoj sposobnosti za fundraising.

F: Ne osjećate li se ponekad - bez obzira na subverzivnost projekata i vaš osobni odmak od sustava hegemonije - ipak tucem Zapada? I ako da, kako se nosite s tim?

Ong: Tu je neprestano prisutno to dvojno, dvosmisleno pozicija - prodajete li se ili mijenjate situaciju. Pitom možete samo pokušati biti odgovorni svojoj savjesti, a s njom se možete angažirati samo kroz kroz stajnu, vrlo duboku, autorefleksiju. A ona vam treba pomoći da se pitate što možete učiniti unutar pozicije u kojoj jeste, kako je možete iskoristiti da biste preneli neke od današnjih pozicija moći. Pozivam sam da budem kustos jer Zapad zanima što imam ponuditi, a što je različito od zapadnoevropske perspektive. Ali kada dođem na te pozicije, pitanje je nastavljaj li izazivati hegemoniju i boriti se za različitu perspektivu, ili se naprosto opustim. Morate dakle zauzeti poziciju i onda ih privoliti. Naravno, možete to raditi konfrontirajući se, kroz pregovore ili kroz velikuodužnu razmjenu, interakciju, networking i slično... Na mni to je "bezdesetostom stopa agresivnosti". Ali mislim da sve vrijeme koje provedem u toj dvojnoj, dvosmislenoj poziciji - koja od mene zahtijeva odmak od Zapada, Evrope i Amerike, ali i prenošenje situacije - moram biti vrlo oprezan da ne gížam "nuku koja me hrani", to jest moram uzeti u obzir da me često podržavaju ljudi koji doista žele promjenu. Stoga nije riječ samo o forsiranju neke situacije, već o tome da moram pregovarati. Uopće, mislim da je to najlažba stvar u devedesetima. Još je navedeno reći što je kvadrasterno stojeće. Ali dovedesete - kojih sam ja produkt - bile su o pregovaranju, odbijanju konfrontacije, bilo je to više proces njezinih pregovora. Moje azijske perspektive, i moj background, podržavaju taj proces za koji treba vremena. Ne možete napraviti revoluciju, ali možete, a vremenom, erodirati monolitne vjerovanje mainstream kultura. Mainstream kultura postoji poput monolitnog diva, poput atijena, ali nju polako - kao što sam rekao - možete erodirati. To znači da morate kreirati kontekst u kojemu drugi ljudi mogu nastaviti i unaprijediti vaš rad.

Utopia comes from the freedom to be a hybrid

Ong Keng Sen, theatre director

Interviewed by: Agata Juniku

Ong: I started doing work about my own culture after the university. While at the university I was doing a lot of western classics, like Greek tragedies, and I thought, that the Western theatre was the best theatre ever. Then I joined this theatre company called Theatreworks, whose aim was to make a new kind of work about Singapore. And this was a bit of a shock to me. It really made me rethink what is my identity, how should I do work which is about us, here and now. And so I started trying to excavate myself. Because as an urban Chinese in Singapore, speaking English as my first language, I realized that I was not very well connected to the stories of my parents, of my grandparents. So I did a lot of excavation, trying to find our hidden stories, and also our hidden, natural, body, suppressed by the urban, socialized body. So, trying to go back to an earlier body. In the late 80's and early 90's, I did a lot of work with the Chinese opera and tai-chi. I started to explore traditional theatre, going back to the traditional ways of storytelling. And I think this is very interesting, because I think in traditional storytelling there are many dramaturgies which are actually extremely modern and new, and this is what I'm constantly surprised by. When I go back to the very old material, I always find very new ways of thinking and very deep concepts. The essence of the process of excavation is to go back to the old. But the old is actually very new, in many ways.

F: You started a thorough research on excavation in New York in 1993. How did the whole process come into being?

Ong: I went to New York to study Asian theatre, which was really contradictory, because Asian theatre was taught in English there. And in a way, this was the best way that I could study the principles of Asian theatre. I was there on a grant from the Asian Cultural Council in New York and four other fundations, and I met a lot of other Asian scholars. So we are all there but we didn't know anything about each other. Or we knew very little. It really made me feel that this is very urgent, that we have to look at new relationships between ourselves. It was a little bit like realizing that we have been brought up on an American or European diet. You can see it very well in films, it's all over Hollywood, but in a certain - less visible - way it becomes your worldview as well. I felt that it was important to turn back towards Asia, rather than always looking towards America, or Europe.

F: This idea, or intention is the background to *The Flying Circus*, an interdisciplinary cultural project which was developed throughout a six year period, and by which you are known in Western Europe and America.

Ong: *The Flying Circus* was a kind of a laboratory space where we looked at the continuities of culture. We looked specifically at the traditional arts, and rituals, negotiating all these differences. *The Flying Circus* was ultimately not about making art, but about cultural negotiating through art. And in that sense, *The Flying Circus* belonged to the civil actions, rather than within aesthetics. We had several different approaches: one was to train, but then the second was also to question the training - either through politics, or through intellectualisation. Through discourse, but also through practice. We actually destroyed the practice and reinvented it. In that sense, a lot of the *Flying Circus* was about questioning or about the critique of where we come from and where we are going to. So, of the past, the present and the future. I think that the *Flying Circus* was a very powerful laboratory through which we could explore who we are today, and how we relate to our past. So, it was at a certain time and in a specific place - when Asia was transforming itself so rapidly - that the *Flying Circus* was important. Something like the *Flying Circus* would also be very relevant in ex-Yugoslavia today, because it deals very strongly with expression and with politics, and with change.

F: When you speak of asian culture you do not acknowledge the authenticity of asian cultures, instead you claim that their dominant characteristic is - hybridity. On the other hand, in theory as well as in practice you are dealing with asian theatre. Do you think that there is some implicit unity, a common denominator, of the Asian continent, despite the drastic cultural contrasts seen on the surface.

Ong: For me, Asia is really made up of difference and this is what is attractive for me. You travel just one hour by plane, and you'll find many differences - because the religions are very very different - you may go from Muslim to Hindu to Buddhist to Christian. The furthest point from Singapore - Tokyo or Beijing - is maybe 6 or 7 hours of flight, and the nearest - like Indonesia or Thailand - is like one hour away. Asia is exploded into many little islands.

This is in some ways similar to the European Union, and in some ways not. Let's say if you travel from Paris to Poland, of course it is very different, but the religion has a similar base. But in Asia you go literally to different places, different religions, different clothes and all that... I must qualify that this is the diversity of Asia that is attractive for me and a specific context of each country. There is some similarity, many parallels, but it would be too essentialistic, if we said there are many of them. To say something like that, it's a little bit like Eugenio Barba, like a search for some kind of spiritual essence... I don't really believe in this myself.

F: It seems that your understanding of the concept of asian culture corresponds, in a way, to what Gayatri Spivak calls the metropolitan hybrid...

Ong: Yes, definitely. The urban centres of Asia do correspond to the metropolitan hybrid. But, what I'm most interested in - the continuities of history, of tradition, of culture, and also the rupture - that you can find even in the small towns, in the traditional contexts. Right now, I am making a lot of projects in Laos, in a very small ancient town Louangphabang, but yet within this town itself, you find such gaps between the older people and the younger people. You usually think that this gap exists only in international cities. But in small towns it is the same. In these situations, I am always interested in trying to trace certain continuities and to bring these different cultures and different age groups together.

F: Asian cultures - however specific - are still largely saturated with western european culture...

Ong: Today, you cannot find an urban context which does not include McDonald's or Subway. Consumerism is, of course, a result of globalisation, internationalisation etc. but it's more fundamental than that - it all appeals to the basic sense in a human being of wanting to go somewhere and buy something, or to own, possess, something which you think would raise your status, or which is simply beautiful. This is what connects all cities, and even old towns, all over the world. It's, I think, in all of us. We are attracted to capitalism, no matter where we are.

F: Is there any alternative to this, to capitalism?

Ong: I think it's very important that these questions are answered by the people whom this may concern. The small town of Louangphabang has survived for centuries without a McDonald's and I meet a lot of western tourists who tell me that the ancient capital should go back to what it used to be. Personally, I would be happier if it were so, but it's very important to ask the local people what is it they desire, rather than to impose on them what they should have or should not have. At

the end of the story, Singapore and Hong Kong have also survived for centuries without capitalism, but now it has become impossible.

F: In your performances you use elements of different traditions, simultaneously and explicitly, and bring together seemingly unmatched cultural contexts...

Ong: I think it's very much an effect of who I am. As a Singaporean, I live in a multicultural context. Singapore's population is like 75% Chinese, 15% Muslim - Malaysian, 7% Indian, 3% Eurasian (of Portuguese, Dutch, or British descent). And because I grew up in a multicultural country, where you have constitutional rights to protect various religions and languages, I feel that I'm very used to working in situations where there are many different cultures. So I try to find this within my work, and not to have just one culture. Even in my first piece - the castration piece - you find that there is Chinese culture coming together with European music, and with Korean or Asian beliefs... I decided in the late 80's to keep pushing it further and further, to explore the mix of cultures. Because I believe that the theatre has to reflect this growing hybridity in our everyday life. I feel it is important to find on stage a hybridity, not only of art forms, but also of cultures and languages. But also with this hybridity we explore a difficulty, a complexity and trauma of being a hybrid. In *Desdemona*, it was really about this trauma. Because to live with many different cultures is not heaven. Even if you try to be open, you suffer a trauma of trying to live together. Within yourself there is always this very natural human instinct of saying 'This is different from me and I don't like him'. Living together includes both the pleasure and the trauma. And very often my performances deal with that confusion, or that trauma, of being in a mixed culture.

F: I assume you are familiar with the work of Peter Sellars...What do you think of it?

Ong: He is obviously very influenced by America. He is an American, and in the last 50 years America's population has changed dramatically. It is now intracultural, within this whole continent, which is so big. So many different people coming in...the refugees, the people who migrated to escape the Holocaust, the people who might migrate in search of a better life to New York, from Poland, from Yugoslavia... In that sense, his work is very much about this intraculturalism within America, or within New York even. But one of the things that I feel his work lacks is a certain humanity. In the intracultural, it is the human interference that matters. And that involves the passions, and the desires, and also the blood and the sweat of this intercultural and intracultural human contact. In some sense, we are all products of our times, and cultures, and spaces, and I think he is very much that. Sometimes I feel that he is working from a kind of a conceptual base - political

correctness or something else - which is not necessarily a deeply human base. Of course, we all struggle with that, especially in the theatre. It is easy for the visual arts to be just completely conceptual, but in the theatre you are dealing with a live presence, or the human presence.

F: Your performances often deal with the issue of castration but you transfer that issue into a socio-political context of asian cultures...

Ong: Societies are always based on castration. You have a society precisely because you castrate the people that live within it. For example, they castrate them according to gender, like in Asian societies. Many traditional arts were performed by men - dressed as women - let's say in India, where they believed that women were impure during menstruation and because of that they couldn't go to the temple. Because of that a lot of women were denied the right to perform, or to participate in expression, in self-expression, or in art. You castrate people so that they behave themselves and that they obey the society. Castration is made along gender lines, economic lines, or intellectual lines... When I did the piece about Lear, it was about the patriarchal societies... I am searching for a utopia, a utopia which comes from hybridity, which is the complete reverse of this typical belief of what a utopia is. Originally, utopia comes from purity and from authenticity, and anything that is not pure is a bastard, so it is not utopia and has to be destroyed. My belief is the reverse - that utopia comes from the freedom to be different, to be a hybrid. In that sense, for me, being a hybrid means resistance to castration. Because castration is about cutting you off so that you fit into a box. And if you are a hybrid, you never fit into any boxes or you fit into too many boxes. I think that castration is a mechanism by which each society functions. It controls you, to prevent you from being too much of a hybrid. So for me, hybridity equals utopia.

F: About the play King Lear you said that no language or culture can understand that tragedy in whole without a translation. What is your translation of it and why Shakespeare in the first place?

Ong: I began my intercultural work in a direct response to Peter Brook. He was taking the Mahabharata and making it into a kind of a Shakespearean play. In that way, he universalised it for the Western audience, where all the performers - even though they were from India - had to speak French or English. So I did King Lear as a response. It was about taking Shakespeare's play and making it into an Asian myth. Actually, if you look at the version of Lear, it is almost like an Asian story, where all the performers spoke their own languages. This was the reversal of taking the Mahabharata and making it into Shakespeare. And my direct response to this hegemony, and also the power, of Western Europe to take



Destinies of Flowers in the Mirror
Photo: Herrick Lau

something from anywhere in the world and rewrite it. When I did *Deedemona* - another performance which was about us appropriating Shakespeare - I found that the energy of the group was almost like a natural energy for that appropriated material. But it was no longer appropriating the character in order to rewrite it, it was appropriating in order to rupture it, so that the actor would appear.

Somewhat we were growing so much or developing so much that we were breaking out of the frame. More and more, my works have left Shakespeare behind. Initially, we were using it to attack, to show an alternative. And now it no longer contains us, because we now talk about our present stories as people, as direct actors. I would say that the use of Shakespeare has exhausted itself. And it was really a kind of response to the times in a way.

F: Can you also comment the work of Robert Wilson from the viewpoint of relations of mutual influences between the East and the West?

Ony: I think that Wilson was in a way a master of his time, of the seventies. Somehow he was able to transgress, and make the strict theatre space become something that you have in the visual arts, something which opened up many archetypal images. He was a real progressive force of his time. But today, I feel that he is stuck into repeating his formulae, and repeating himself. Probably he should find a new source of energy. In the theatre of the seventies - which was, from Eisenstein's time, about a kind of return to naturalism - he brought in a certain formalism. And through it, we were able to find our archetypal images or perspectives. That was a turning point in the seventies, and that's why Wilson was crucial. He turned us back to what is archetypal, beyond the individual behaviour, or beyond individual emotions. Maybe that is a tragedy of art, or of expression, that we are constantly going through cycles of repeating, redressing, transforming etc. It's really a cycle - a certain "break-out", transformation, finding a new meaning - but then, this new meaning is again becoming a formula, which has to be broken again. So, I think that we are trapped constantly in the cycle of expression.

F: Lately you have been dealing with a so called documentary performance...

Ony: I think that all artists are very much created by their context, and by their history. For me, as an artist, I'm very much created also by the fact that I was trained as a lawyer. And I do think about these issues, human rights... In terms of documentary performance, I think there are many degrees of it. When I made "In Transit" festival last year in Berlin, I invited five different works, which were dealing with the documentary. Some of the artists were dealing with it a very old way - they only used the material and performed it themselves, and some others used the material but had the "real person" as one of the performers, with

actors playing the rest of the roles. I'm interested in the most extreme, or the most austere, degree of documentary, where the work is created by the people who have lived the "theme" of the performance. And when I say this, I'm not talking about authenticity but I feel that it's also about exploding the impotence of theatre today. Because I feel the theatre today is very important. It is now seen to be a lot of protest without action. There's a saying in Singapore explaining the acronym NATO: No action, talk only. There is NATO everywhere, in theatre also. And I like to explode that by the actors who are themselves engaged and involved - the "real" people. I'm searching for a kind of a reality which would destroy the importance of the theatre. Some people say this is community theatre, or political actions, or aesthetic performance, but I see it like there is a way in which we can move beyond these categories into a kind of hybrid space. And I'm interested always in appropriating the material to talk about ourselves.

F: Your next documentary performance is inspired by Slobodan Milošević's trial at the Hague and will be completed in Vienna this spring. Ex-Yugoslavian artists also participate in the project. Can you describe it?

Ony: With the trial of Milošević, I'm interested in appropriating this material, to talk about the Nazi past of Vienna, for example. I feel that any material is available for us to appropriate and to turn the mirror, to look at ourselves. Of course, if I made a work in Zagreb, I would have made it very differently from what I did in Vienna. And I do think there is a lot of unresolved things here right now, also. There are so many wounds that we do not dare open up. Because of personal responsibility, because of governmental fears... Whatever it was, this is really a very deep problem. It's only through confronting these issues that we come closer to the heart of the matter. The most interesting thing for me is how Germany has dealt of it - through a very deep exorcism and a constant questioning of what has been done, it was able to come into a different time and space. And I feel that Cambodia, or even ex-Yugoslavia, may not be able to come to this point soon, because it is still very much in denial. And because of that, many people that I've talked to in Zagreb, or in Belgrade, they say that they feel the situation is still very fragile, and that the problem will emerge again, come back, repeat itself. As an outsider, I feel that I have some perspectives to contribute. Maybe I'm not bound by the nationalism which would prevent me from saying certain things. But at the same time, I'm also conscious of being the outsider. There is this tension of being inside and outside, and this is a good tension. Nationalism is a very strong weapon. It says to you if you are a good Serbian you should do this, if you are a good Croat you should do that. This weapon can castrate us from being human beings. I think.

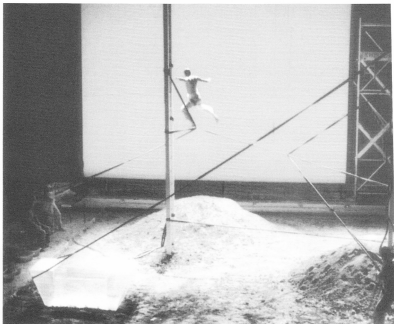
I'm planning this project with German actors, because I think we want to talk about them, but I'm also planning to have within it participants from Sarajevo, Zagreb and Belgrade. But as I said before, it is really about the degree of "ownership", it could be just a library with just videos displayed. Or it could be a new project, which is created, which is commissioned. My idea of making this into a library was to deal with engagement and ownership of this material. Because I think it's very easy for these events to happen outside of Zagreb, or Belgrade. It's very easy to say: O it happened there, O it was not about us, we didn't do it. So I would like an open-door policy to encourage artists from these three cities to become involved, and to be engaged to talk about this. One of the things that I feel very immediately is that lots of artists say well I don't deal with these themes, this is not my concern, I make other types of work, I make work which is very personal, and has nothing to do with politics. So, I think that deep down there is a kind of backlash, because there is so much being said about this situation, there are a lot of young artists who say I don't want to talk about that, this is just boring. I want to talk about myself.

F: Way Milošević as an inspiration?

Ony: For me, he is a very frightening personality, of course. But it is also about the cult of personality. And that's why I say he is a "fallen hero". And here I'm not talking about the people who live in downtown Belgrade, but of the average Serbians who were either terrorised by him, or were attracted to him, and to what he said, what he advertised... It was the same with Hitler. These personalities were fearful but also charismatic, they advertised and they sold, and people bought into this power. There is something about power which people want to reach out to or to hold on to. I am interested in asking what is it about humanity that we want to achieve by this power, by participating in it and feeling safe that way. And this is I think in all of us, including myself. I want to be with the people who have the power, and I don't want to be with the losers. This is a very natural human reaction. So, that's why, finally, the piece actually explores power and our attraction towards power.

F: You are the star of the international high budget elite festivals and owing to that you able to finance your expensive productions... What is their reception on the international scene, and how are they accepted in Singapore? What is your status in Singapore?

Ony: I think that there are many ironies here. Because, on one level, the work that we make is conceptually embraced by festivals, but festivals really do not understand deeply what the work is about. The curators all over the world are looking for things which they recognise - in formulae: "O, this is like Wilson" or "O, this is like Cage"... In that sense I feel that festivals



Workhorse Affair
Photo: Henrik Lau



do not go deep. They really look at classifications. And yet, at the same time, the irony of the festivals is that they can afford to take certain risks which let's say local cities cannot. Then, on the one hand, they allow you more width, but at the same time they trap you within their formulas, as well. On the other hand, if I make the performance within

Singapore, I'm expected to talk about the issues in Singapore - about citizenship, about what the government is doing today. If I made a piece about Croatia, Bosnia, or Serbia,... this would find very little audience. This is very important for world history, but as for the average Mr. or Mrs. Singaporean, well, it doesn't concern them - they are concerned about the tax increase, or about the recession, or whatever it is. So, in the local context, you find the freedom to be yourself but then you are trapped by the fact that you have to talk only about the colloquial. Referring directly to your question about how we are financed:

Singapore is not a welfare state with respect to artists. There is a mix of social democracy and an American style of thinking. For most of the theatre companies, or artists, the subsidies make up for only about 10 - 13% of the total budget. My company is among those that get the most money from the state, we get about maybe 25%. The rest depends on our ability in fund-raising.

F: Don't you feel sometimes - notwithstanding the challenging nature of your projects and your personal distance with respect to the system of hegemony - that you are being held hostage by the West? If yes, how do you cope with that?

Ong: There is constantly this duality and this ambiguous position - are you marketing yourself or are you redressing the situation. This is something which I feel that you can only be responsible to your conscience in a way. And that you can only engage with it by a very

deep self-reflexivity all the time. And that deep self-reflexivity is here for you to ask yourself what you can do within that position, how can you use it to rewrite some of the power-positions today. In a way, I know that I am asked to censure, or I'm coming to these positions, because the West is interested in what I have to offer, and which is different from a Western European perspective. But when I get those positions, the question is do I continue to challenge the hegemony and to fight for a different perspective, or do I then just relax. You have to take these positions and then appropriate them. In that way, of course you can do it through confrontation, or through negotiation, or through a much more generous exchange, interaction, networking... and so on... it doesn't have to be "88 types of aggressiveness". But I do think that all the time I am in this ambiguous or dual position - which requires me to take a distance from the West, or from Europe, or America, but then also to rewrite the situation - I have to be very careful not to slap "the hand that feeds me", I have to bear in mind also that I am often invited by people who really want a change. And hence, it is not about just forcing a kind of situation, but I have to negotiate this. And I think this is the strongest thing that I feel about the nineties. It is too early to say what is the 21st century. But the 90's - which I am a product of - were about negotiating, refusing the confrontation, it was more like a process of gentle negotiation. And hence I think that this is maybe my Asian perspective or background that support this process which requires time. You cannot effect a revolution, but you can erode through time the monolithic beliefs of mainstream cultures. There is a mainstream culture which is like a monolithic giant, like a rock that will stand through time, but - as I said - you can slowly erode it. Hence it means that you have to create a context in which the other people continue and further your work.

frakcija

Magazin za izvedbene umjetnosti / Performing Arts Magazine

No. 24/25, jesen 2022.

IZDAVAČI / PUBLISHERS

Centar za dramsku umjetnost / Centre for Drama Art
Debelović prikol 25, Zagreb, Croatia

&
Akademija dramske umjetnosti / Academy of Drama Art
Trg maršala Tita 5, Zagreb, Croatia

ADRESA UREDNIŠTVA / EDITORIAL ADDRESS

CSU - Centre for Drama Art
Debelović prikol 25

10 000 Zagreb
Croatia
Tel/fax: +385 1 494 6190
e-mail: frakcija@centar.hr

UREDNIK OVOG IZDAVANJA / EDITOR OF THIS ISSUE

(No. 24/25)
Goran Sergej Pristali

UREDNIČKI SAVJET / EDITORIAL BOARD

Goran Sergej Pristali (editor-in-chief)
Ilija Bujan
Ivana Sajko
Marko Stabrovic
Miro Mijovici
Tomislav Erlek
Agata Junko

LEKTURA / PROOF-READING

Boris Beck (Croatian)
Tomislav Erlek (English)

TAJNICA UREDNIŠTVA / EDITORIAL SECRETARY

Una Bauer

ART DIRECTION

Laboratorium

PREPRESS & PRINTING

Vesnik 3-5

PODRŽALI / SUPPORTED BY

Gradski ured za kulturu Grada Zagreba
City Office for Culture Zagreb

Ministarstvo kulture Republike Hrvatske
Ministry of Culture of the Republic of Croatia

Institut Društveno društvo Hrvatska
Open Society Institute Croatia

HVALA / THANKS TO

Hocman Štetić, Nikolina Bujan-Pristali, Damir Benčević

radionica

časopis iz kulture i suvremene umjetnosti

2002

1

2

danska / pablo helguera / p.s.1 / dario folman / bianca franceschi
/ autorska prava / kustoska radionica / mercy bona pavlič
/ martha wilson / maja i reuben fowkes / recenzije

zrntshnik / valeriaibraeva - kazakhstan / autorska prava na internetu
/ mirko petrič / medelinski manifest - manifest grafičkog dizajna
/ kustoska radionica / nagrada radoslav putar

radionica → Institut za suvremenu umjetnost
berislavićeva dvadeset · zagreb · +385 1 4872 111/112 · radionica@scca.hr · www.scca.hr

ISSN 1331 - 0100



9 771331 010006